Passerini
462

1,62

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

IL SELVAGGIO

Digitized by Google

STORIA ESTETICO-CRITICA

DELLE

ARTI DEL DISEGNO,

OVVERO

L'Architettura, la Pittura e la Statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici;

LEZIONI

dette nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia

DA P. SELVATICO,

Segretario, Professore d'Estetica e f. f. di Presidente nella stessa Accademia.

BIBLIOTECA NAZIONALE

VENEZIA,

CO' TIPI DI PIETRO NARATOVICH,

prem. della medaglia d'argento dall'I. r. Istituto Veneto

1852.

Digitized by Google

Digitized by Google

AL LETTORE.

Fu savio senza dubbio il pensiero di molti Governi di stabilire, nello insegnamento delle accademie di belle arti, cattedre di Estetica, le quali servissero a far conoscere ai giovani, non tanto le ragioni del bello, quanto le vie ad arrivarlo. Ma ho sempre pensato, e penso tuttavia, che mal s'otterrebbe lo scopo, e neppure si conseguirebbe vantaggio, se in codeste scuole di Estetica si esponessero le dottrine del bello per la via speculativa, e battendo i campi aerei, e spesso nebbiosi, dell'astrazione.

Ned è già che non sieno profondi ed utilissimi studi quelli rivolti a considerare l'Estetica nella origine sua elevatissima, e che non portino ad alto segno la mente quelle sottilità della filosofia, le quali ci guidano, col mezzo dell'ontologia e della metafisica, a conoscere l'essenza dell'idea primitiva e il modo di determinarla oggettivamente e soggettiva-

Digitized by Google

mente. Ma, a giungere codesto vertice, è troppo dirupato il sentiero perchè gli artisti possano aggrapparvisi. Ci vorrebbe in essi una speciale educazione che ve li preparasse, ci vorrebbe un gran corredo di lettere e di meditazioni filosofiche: corredo di cui non possono, nella comune condizione loro, fornirsi; nè forse troverebbero il tempo a farlo, se anche fossero dati loro gl'idonei insegnamenti.

Che se, conducendo l'Estetica fra le sublimi caligini di Kant, di Fichte, di Schelling, di Hegel, si corre il grave pericolo di non essere intesi da quelli a cui la Estetica dovrebbe servire di guida; si va incontro poi ad un altro pericolo non meno grave, quello di trovare a stento l'applicazione delle teoriche ai fatti pratici, perchè, d'ordinario, i fatti pratici male si livellano coll'altezza da cui i moderni fecero discendere il principio estetico.

Sarà giusto quanto dice quell' alta mente del sig. Fortoul, che, cioè, l'Estetica moderna sia destinata a congiungere l' idealismo al romanticismo, per trasfigurarli in un sistema universale che si faccia guida dell' arte; ma finchè ella, codesta Estetica, guarda al cielo, temo forte non veda della terra i bisogni; finchè cerca l'*universale* e l'*assoluto* nelle speculazioni più eccelse della metafisica, ho gran paura ch'ella non troverà mezzi sicuri a far comprendere per qual via la forma si faccia rivela-

trice dell'idea, e questa fissi come sua meta il bello morale e l'affetto.

Egli è per questo che ho sempre tenuta salda nell' animo la opinione, essere sola strada a far conoscere le dottrine del bello all'artista, quella di chiarirgliele colla storia dell' arte sua, nella quale soltanto gli è dato scorgere le cause morali e tecniche che la fecero progredire od indietreggiare. È solo esaminando con tranquillo sguardo ciò che fu fatto, che potrassi dire agli artisti nostri quanto rimanga ad essi da fare, e per quale cammino possano più presto arrivarvi. Teorizzare, senza che l'esempio raffermi l'astrazione prestabilita, egli è un viaggiare negli areostati, sollevandosi a migliaia di piedi sopra la terra, senza però giungere a toccar del cielo le altezze.

Tale profondo convincimento mio fece sì che, quando io venni chiamato all'onore d'insegnare Estetica in questa illustre Accademia di belle arti, avvisassi di sperimentare le convinzioni mie, dettando una storia dell'arte, anzichè le dottrine speculative della scienza. E in codesta storia mi proposi mostrare il procedimento delle arti del disegno e le ragioni del loro decadere, suggerendo, per via d'esempi, que' metodi che più mi pareano giovevoli all'artista d'oggidì.

Ebbi il più bello de'conforti che insegnante aver

possa, quello cioè di vedermi ascoltato volentieri dagli alunni, e di scorgere che molti d'essi dirizzavano con profitto le pratiche sul sentiero che nelle lezioni mie m'attentavo di consigliare.

Queste lezioni, divise in due corsi, l'uno dimostrante la storia dell'arte antica, l'altro della moderna, son quelle che ora presento al pubblico, non già colla speranza di dare cosa buona, giacchè pur troppo mi accorgo come le ali sieno corte a trattare sì vasti firmamenti; ma sicuro per altro di offerir cosa, sotto certi rispetti, nuova; imperocchè finora non mi venne fatto di trovare un libro sulla storia dell'arte (eppure se ne scrissero tanti!) il quale chiudendo i principii estetici e i metodi tecnici, questi tentasse diffondere negli artisti col mezzo di quelli.

Molti ci hanno dato eccellenti storie e biografie degli artisti originali e delle opere loro, ma nessuno s'è curato di esaminare queste in modo, da indovinare il cammino educativo da que'sommi percorso, per giungere a tanta altezza di merito. Eppure questo, forse più che altro, importava insegnare ai giovani avviati all'arte.

Comprendo che l'impresa è difficile, perchè leggere nel passato è faccenda nè agevole, nè senza pericoli. Ma poichè è forse la sola che possa fare la parola utile agli artisti, dovrassi non tentarla

mai? Ed io la tento, non per superba fidanza che io porti nell'ingegno mio, che so scarso, ma pel dovere ch'io stimo imposto ad ognuno, il quale condusse la vita nello studio di una disciplina, di crescerne, se tanto gli è dato, l'utilità. E avesse pur nulla d'accettabile il mio lavoro, servirà almeno d'eccitamento a quelli che ne sanno tanto più di me, affinchè convertano in un corpo robusto l'embrione ch'io lor presento.

Nei giudizii, com'è mio costume, m'attenni più a quanto mi parea avvalorato dal ragionamento, che non protetto dall'augusto manto dell'autorità. Questo sistema di considerare i prodotti dell'arte, molti accusano, lo so, di temeraria irreverenza alla maestà del passato: ma se questa pretesa irreverenza giovasse, per avventura, a lumeggiar meglio il vero o potesse togliere dall'animo degli artisti e del pubblico vecchi pregiudizii, e portasse quindi i primi a fare, il secondo a veder meglio, perchè dovrò ristarmi dall'usarla? L'errore, perchè perdonato dall'incenso de'secoli, è egli per questo men grande? E non è anzi a cento doppii più pericoloso, perchè più venerato?

Io non ho mai capito perchè la critica, che non dovrebbe avere prevenzioni mai, siasi mostrata sinora tanto severa verso i viventi, ed abbia fatto sempre il risolino a'morti: quasi che i morti non

fossero stati uomini simili a noi, e quindi come noi suscettivi a fallare.

Così ne venne che a forza d'abbassare il capo ad ossequio dinanzi alle opere del passato, non abbiamo trovato modo, sovente, d'alzare gli occhi per osservarle bene: perciò codesto ossequio impedì troppo spesso la imparzialità del giudizio. Ora le cose camminano meglio, e l'opinione, assai più che non un tempo, si francheggia del ragionamento, anzichè della fama tradizionale.

Ci sono ancora parecchi, è vero, a cui pare sacrilegio toccar la polvere del passato, e questi, non v'ha dubbio, m'appunteranno d'audacia troppa; ma son molti più i ben veggenti a cui l'autorità non mette paura: e questi, confido, mi sorreggeranno del voto loro, quando trovino ch'io abbia detto il vero. Che se per contrario scorgessero, non aver io, o per errore di giudizio, o per difetto di cognizioni, reso il debito culto alla verità, accetterò le censure loro come un dono benevolo, perchè potrò così imparare e ravvedermi.

In queste lezioni ho tentato del mio meglio porgere compiuta la storia del procedimento dell'arte e de' mezzi adoperativi nelle varie età per educare l'artista; ma essendo breve il tempo concesso a ciascuno de' corsi, non mi fu possibile entrare in quei particolari che pure avrei desiderato di svol-

gere. Per sopperire, in parte almeno, a tale necessaria mancanza, o meglio per dare agio al lettore di più addentrarsi, volendo, nell' argomento discorso in ogni lezione, indicai al piede di ciascheduna i libri che possono servire a porgere più diffuse notizie sulla materia che vi è trattata. Per tal modo ognuno potrà raccertare quello che affermo, senza che io lo appuntelli di citazioni a cadauna pagina.

Digitized by Google

Digitized by Google

L'ARTE ANTICA.

Digitized by Google

Digitized by Google

PRIMA LEZIONE.

Della opportunità di trattare l'Estetica acconcia agli artisti, collo svolgimento storico dell'arte. — Del fine cui l'arte deve mirare e dei mezzi di conseguirlo.

GIOVANI EGREGI!

Io penso (e il mio pensiero si conforta dell'autorità di molti ingegni acutissimi) che a dare lucida cognizione d'una disciplina giovi molto tesserne la storia, imperocchè i fatti svolti nell'ordine del tempo si schiarano mutuamente per modò, che gli anteriori si fanno luce ai venuti dopo, e questi diventano scuola agli avvenire. Egli è perciò che un insegnamento qualsiasi, se rincalzato da tutti i fatti che lo precedettero e lo seguitarono, apprende molto più che un arido precetto, od un'astrattezza, per quanto logicamente esposta. Difficile ed inutile, a parer mio, far comprendere in che il Bello consista, imperocchè, rispetto alle sue definizioni, siamo ridotti in così poveri panni, che, dopo un gran disputare sull'essenza sua, un de' più rinomati trattatisti moderni della Filosofia d'esso Bello, il Gioberti, non seppe dirlo altro che, *un non so che di immateriale e di obbiettivo che si affaccia allo spirito dell'uomo e se lo rapisce.* — E, a dir vero, *i non so che* rapitori della fragile umanità sono spesso sì una

gradevol cosa, ma all' intelletto non portano molta luce di scienza. E meno poi a quello degli artisti, i quali non altrimenti devono consecrare la intelligenza alle sottilità della filosofia speculativa per ispiegare al mondo, col mezzo dell' ontologia e della logica fuse insieme, l' essenza dell' idea primitiva, e il modo di determinarsi *oggettivamente e soggettivamente*, ma devono invece, col pennello, colla stecca ed il compasso, attuare forma che serva a manifestar chiara, netta, bella un' idea.

L' astruso campo delle astrazioni e delle speculazioni è pane, e duro pane, pei filosofi trascendentali. E l'artista, tuttochè dilarghi l' animo e l'occhio sull' increato e sul finito, per subordinarli alla sua creatrice immaginazione, tuttochè abbia in sè potenza superiore alla stessa natura, quella di fermare perennemente coll'arte quanto v'è di più momentaneo nel vero, un raggio di luce che guizza, un sorriso che fugge, una lagrima che passa rapida, pure egli ha da riprodurre il bello, non da fabbricarne teorie, che non gli darebbero nessun insegnamento pratico nè allo spirito suo, nè alla mano. Meno disagevole quindi, e senza dubbio più opportuno, far discernere agli artisti ciò ch'è bellezza, quando delle opere d'arte si discorra storicamente, mettendone in aperto gli errori e i pregi, chiarendone, a seconda dei tempi e delle circostanze, le impressioni che ne ricevette il pubblico.

Per l'antedetto motivo, le idee estetiche considerate nelle lor relazioni colle arti del Bello visibile, acquistano forza ed efficacia maggiore, quando comunicate col mezzo della storia, perchè alla potenza del ragionamento si collegano allora le prove sempre persuadenti dell' esperienza. Fu detto più volte che la storia dell'arte è delle estetiche la migliore, ed è vero, perchè i principii d'ogni arte vanno così collegati al suo procedimento, che ne avviene fra quelli e questo una vicendevole illustrazione. Tanto più poi la estetica dimostrata col mezzo della storia artistica si fa, a mio parere, giovevole, se ella in-

tende a portar luce, così sui metodi d' insegnare usati dai grandi maestri, come sulle opere insigni uscite dalle lor mani. Tale storia dovrebbe dunque diventare sicura guida all'artista, perchè egli si educasse a conoscere da quali sorgenti scaturì nell'uomo il sentimento dell'arte, con quali mezzi la fece avanzare, come fosse insegnata nelle varie epoche, quanto le primitive tradizioni andassero rispettate nel progredire dell' arte stessa; quanto e come nelle varie età abbia essa influito sullo spirito pubblico e questo su lei; quale sia veramente lo scopo essenziale dell'arte, e quali gli artisti che l'abbiano più conosciuto od indovinato, più franteso o promosso.

Ma per toccar questo segno bisognerebbe che la storia dell'arte tutto dicesse con l'evidente linguaggio de' fatti, e non con quegli ambiziosi commenti che torcono ogni cosa all'opinione di chi la scrive. Bisognerebbe ch'ella andasse vagliata dai tanti pregiudizii, dalle infinite vacuità che tolsero fin ora vigore e calore a molti fra i libri che intesero a narrarla. Bisognerebbe fosse mondata da tutti que'nomi mediocri che l'affollano inutilmente e dannosamente; imperocchè, al pari delle nebbie dinanzi al sole, infoscano e sminuiscono la luce dei sommi ingegni. Bisognerebbe non ridurla, come fecero e fanno ancora parecchi, gretto indice di date e di opere, o sacco di vapide lodi, di più vapide descrizioni. Bisognerebbe che mostrasse, il pensiero dover essere regolator della forma, e questa solo potersi dire veramente bella, quando si fa rivelatrice di quello, per modo che l'arte apparisca l'eloquenza del buono rappresentato dal vero.

Per arrivare a tanto, è mestieri dimostrare che nessun vantaggio dai prodotti artistici può venirne se l'intelletto non portano a forte pensiero, o il cuore non dispongono a commozione benevola. — Non è più difficile allora mettere in aperto come l'arte grande ed utile veramente non possa essere se non la rappresentazione del vero, ma solo di quello che la men-

te consola ed innalza, la fa più amorosa a virtù, ed idoleggiando il bello morale sempre, si vale del fisico unicamente per salire sino a quello. Non dovrebbesi dunque tralasciar di chiarire come nelle arti imitative bellezza non sia ove non è verità, ma non ogni verità racchiudere bellezza, perchè non sempre dall' affetto scaldata, non sempre opportuna ad istruire e commuovere. Perciò sarebbe debito dello storico far conoscere come nei dipinti e nelle statue sia tutt'altro che bello quell'ideale che si compone d'un' accorta scelta di parti rubate qua e là alla natura, senza curare che tutte concorrano alla manifestazione dell' *idea* preconcetta, ma solo quello doversi chiamare istrumento di bellezza, il quale, a mezzo di sapiente scelta, fa apparire il vero immediatamente legato allo spirito, e l'idea identifica colla sua apparenza esteriore. E dovrebbe pure codesto cronista de'grandi fatti dell'arte, dimostrare, come non sia rivelatrice di bellezza quella forma che s' impronta d' ignobile o dannoso vero e si contenta di blandire i soli diletti del senso senza rivolgersi a quelli dell'anima. Nè potersi raggiungere il bello colla minuta imitazione del vero esteriore, imperciocchè allora gli accidenti di questo vero riproducendosi, ne viene che si distragga con essi l' anima dell' osservatore dalla contemplazione dell'idea, quindi dal fine dell'arte. E del pari dovrebbe venir chiarito, non essere nelle architetture bellezza quando si mostrino imitazione di archetipi non conformi alle usanze nostre, o fantasticaggini licenziose, che altro concetto non appalesano se non un folle desiderio di novità. La novità è sempre un de'pregi più desiderabili, ma solo quando sia manifestazione d'un concetto sentito dall' anima e non ancor rivelato coi mezzi dell'arte. Il nuovo che non ha sua radice sul vero possibile, non è che delirio; imperciocchè la lingua dell'arte è la verità, appunto per la ragione che l' anima umana non può comprendere se non quanto è, o presenta analogie, anche ideali, a quanto può essere.

Egli è per le considerazioni qui esposte, che, sebbene io senta all'alto scopo minore troppo lo ingegno, fermai proposito, o Giovani dilettissimi, di condurre il mio corso estetico in modo da schierarvi dinanzi quanto v' ha di più rilevante nella storia dell'arte vostra, e dimostrarvene così la dignità e i conforti, per meglio rinfiammarvi a correre l' arringo che presceglieste. Nè con ciò, per quanto a me pare, vengono tolte, e neppure scemate, quelle cognizioni sull' allegoria simbolica, sulla mitologia e sulla coltura dei popoli antichi che gli statuti accademici domandano a chi insegna Estetica; imperocchè a ben addentrarsi nella storia dell'arte, e comprendere quindi l' antica bellezza dei monumenti, si fa necessario schiarare le ragioni e gli usi e le opinioni religiose che li vollero alzati. Egli è così che l'archeologia si fa guida dell'arte e ne lumeggia la storia: egli è così che la simbolica de'popoli antichi porta luce su quella del cristianesimo: egli è così che i miti d'Oriente spiegano quelli che l'arte greca illeggiadrì di veste sì splendida. — Ma perchè l'artista comprenda quanto gli sia dato giovarsi dell'arte antica, è mestieri egli possa colla moderna porla a confronto; e da tale ravvicinamento conosca come il mutarsi delle costumanze e delle religioni gl' imponga di condurre l'arte per altro cammino; e dell'antico nè ben bello, nè men glorioso per certo, perchè mirante a dare vantaggiosa istruzione all' intelletto, sentimenti onorevoli al cuore, l'una e gli altri conformando al procedimento veloce dell'odierno pensiero dei popoli (1).

Tanto più poi mi raffermo nello esposto proposito, quando io ripenso, che a dimostrarvi la grandezza dell'arte e i mille

(1) Questi veri son già sentiti da tutti gli uomini che ne' Governi dell'Europa civile dirigono la pubblica Istruzione; sicchè m'ebbi recentemente il conforto di aver dall'Eccelso Ministro di tale ramo, piena approvazione al divisamento mio di tracciare le leggi estetiche per la via storica.

splendori suoi, dovrò, più che su altri paesi, fermare il discorso su questa terra benedetta, la quale, alle infinite glorie sue quella aggiunse di aver toccato un giorno nell'arte altezza sublime. Per la qual cosa potrò, senza aver taccia di dilungarmi dall'argomento, mostrarvi nelle sicule colonne, nei vasi campani i più splendidi esempii di corretta squisitezza; — nei tempii di Roma antica i più magnifici testimonii d'un'architettura mirante a grandiosità, il segno più evidente della potenza d'un popolo signore di tanta parte di mondo; — nelle basiliche cristiane de'primi secoli dell'era, il simbolo augusto della fede soave che ci vuol tutti fratelli dinanzi a Dio; — nelle dilicate eleganze del rinascimento, le grazie dell'ornatistica e della statuaria, fatte lingua degli edifizii; — nei bronzi del Ghiberti e del Donatello, nelle plastiche di Luca e di Andrea della Robbia, la più ingenua e gentil verità; — negli angeli dipinti dal pio Fiesolano, l'ispirazione discesa dal cielo; — nelle tavole de'Bellini, del Carpaccio, di Cima, una verginità di concetto e di forma che volge l'anima alle serene letizie del cielo; — nelle migliori tele del Veccellio, la scienza del naturale congiunta ad una poesia mirabile di colore; — nei marmi del Buonarroti, un pensiero eccentrico sì, ma lanciato ad un ideale terribile, che, al par della dea di Virgilio, posa i piè sulla terra, e il capo oltre le nubi solleva; — nelle Vergini infine di Raffaello, l'amor della madre e della sposa cristiana, la sorrisa malinconia del sentimento, la *donna sublime ed alta più che creatura, Termine fisso d'eterno consiglio.*

Può forse in qualcuno sorgere dubbiezza che discorrendo l'estetica per la via storica, non tutte le teorie dell'arte si possano convenientemente chiarire, e si debba ommettere la dovuta dimostrazione di molte fra le pratiche più essenziali a dar bella forma ai concetti. Ma l'obbiezione cade, quando si voglia por mente, che per dare giusta ragione del procedere d'una disciplina, è d'uopo lumeggiar bene i mezzi coi quali a

questo procedimento si giunse. E questi mezzi sono appunto le teorie guidatrici del pensiero e le pratiche adoperate ad attuarne la rappresentazione.— Chi per far conoscere Raffaello, p. e., stendesse soltanto il novero delle sue opere e notasse le vicende del troppo breve suo vivere, direbbe di quel sommo la vita, ma non la storia del suo sapere; perchè questa deve solo lumeggiare i metodi e gli studi che condussero a sì invidiato segno quel sovrano intelletto. Gradevole di certo seguire del Buonarroti il travaglioso vivere, e i sagrificii dal gran cittadino sacrati alla patria pericolante: gradevole saperlo sprezzatore dell' orgoglio dei potenti, conoscitore di sè stesso sino a profetarsi pericoloso esempio agli artisti venturi; ma per ammirare in Michelangelo non il grand' animo, ma il grande artista, è mestieri ricercare come egli si educasse ne' primi suoi anni; perchè si allontanasse dalla casta maniera de'quattrocentisti, in cui avea pur tanto studiato; come passo passo giungesse a quella sua gigantesca terribilità, che in lui è ancora grandezza ammirabile, negl' imitatori suoi corruttela e delirio.

Nel tracciarvi dunque la storia dell'arte, è mio proposito, non già di fermare il discorso sulle biografie degli artisti che furono capi-scuola, ma sui loro studi, e sui metodi loro; perocchè penso essere questo il mezzo a togliervi dall'animo ogni esitanza sul cammino che dovete seguitare per farvi emuli a' grandi che tanto a ragione ammirate. In una parola bramo, che lo studio dei fatti storici sia per Voi quello dei veri principii dell' arte, sia storia di magisteri artistici piuttosto che di avvenimenti; per modo che, ben conosciute le maniere di operare dei maestri antichi, sentiate fonda nell' animo la convinzione, che la potenza di salire alla più alta vetta dell'arte

Negl' Italici cor non è ancor morta.

Ma prima di porre il passo su questo arduo sentiero storico, reputo necessario premettere alcune riflessioni sull'origine, sulla essenza e più sullo scopo dell'arte; imperocchè senza ben conoscere come essa si formi nell'umano pensiero, e formata, proceda innanzi sicura; senza veder nettamente il segno cui deve toccare, non sarebbe, a parer mio, possibile far ben comprendere quando l'arte avesse raggiunto il suo apice, quando fosse caduta nell'abbiettezza.

Finchè ripeteremo con tanti libri, che l'arte è un istintivo bisogno dell'uomo, da cui è portato a ritrarre l'immagine del suo simile, a cantar gli amori, a prepararsi, poi ad arricchirsi la dimora: finchè vedremo il sorgere della plastica e della pittura in quel giovane greco tracciante sul terreno l'ombra progettata dall'amanza, noi attribuiremo all'arte od una origine incomprensibile ovvero uno scopo misero, giacchè allora ella non avrebbe a proporsi siccome mira suprema se non la ricordanza di un fatto o di un sentimento, con qualsiasi mezzo, od invece la imitazione della verità esterna allettatrice del senso; nè importerebbe che lanciasse di continuo il pensiero a quel bello morale che può spingersi a fatti od a sentimenti nobili.

Oh! no: *Quasi torrente ch'alta vena preme*, da più fonda sorgente vien l'arte (1), più elevata d'assai è l'essenza sua. E bene questa elevatezza compresero Hegel e Müller, che l'arte definirono *un'attività dello spirito, colla quale esso rappresenta l'Idea ripensata dalla immaginazione*. Nello istante in cui l'Idea si forma essa tende a manifestarsi col mezzo della rappresentazione, e finisce ad aver pieno sviluppo nell'atto stesso che questa rappresentazione si opera. Ma siccome la più anti-

(1) Kugler disse ingegnosamente che l'arte s'originò dalla brama connaturata all'uomo di porre in un sito un solido testimonio del suo pensiero, con una forma che sia la espressione del pensiero stesso; ma non seppe o non volle catenare questo concetto coll'idea religiosa. (V. Handbuch der Kunstgeschichte, pag. 3).

Digitized by Google

ca attività dell' anima umana quella si fu, di rivolgersi sopra sè stessa, per rintracciare la propria origine e la causa prima delle cose create, così ne viene che l'idea universale d'ogni società primitiva, quella sia stata di raffigurare, con un segno simbolico, l'astrazione sublime della Divinità, siccome forza emanatrice e creatrice ad un tempo, del mondo materiale e spirituale. Perciò i primi prodotti artistici furono tutti alla religione sacrati; la prima architettura fu il tempio; la prima statua un simulacro della divinità; il primo poema le lodi della natura esposta come sublime creazione di Dio. E quando l'uomo, seguitando il suo provvidenziale cammino, s' avviò a più solida civiltà, l'*Idea* si mantenne, perchè incrollabilmente giusta, perchè intuito del *Vero Eterno*, perchè parola continua del sentimento, perchè pietra angolare del civile consorzio, perchè via a far uscir dalla morte una vita novella e giocondamente serena, perchè il trionfo dell' infinito sull' angoscioso sentiero della materia finita. Quindi è che l'arte crebbe all'ombra dell'altare, s' ingigantì ornandolo di emblemi, fatti velo a sublimi misteri, toccò, nelle immagini e nelle costrutture destinate al culto, quell'altezza dell'*Idea* che prova, più d'ogni altro fatto, come l'uomo sia raggio del suo Fattore. Quindi è che le più belle opere della sesta furono elevate a preparare degno ricetto alla Divinità, e Fidia fu l'Omero della scultura nel Giove Olimpico, Raffaello lo divenne della pittura, colorando la Disputa del Sacramento e la Madonna dei Fiori, gemme del Vaticano.

Ne verrebbe dunque da tutto questo che scopo dell' arte anche oggidì, quello dovesse essere di figurare soltanto le meraviglie della religione? Oh! no percerto. Se questo n'era il primario fine nell'antico Egitto, nell'India anteriore al Buddismo, presso le tribù pelasgiche, e nei secoli in cui il cristianesimo raccerchiava colla sua unificatrice parola tutte le idee, tutti i sentimenti, la famiglia, il potere, la patria, la scienza, i

commerci, e quanto, in breve, era elemento della società, non può essere l'unico a'tempi ed a' popoli, i quali col progredito incivilimento aggiunsero altre basi alle prime saldissime della vita morale, basi meno perfette, meno robuste di certo, ma catenate con quel maggiore sviluppo intellettuale che i lumi, le rivoluzioni e l'esperienza portarono al consorzio civile. Quando le greche repubbliche toccarono l'apice della loro prosperità, quando la romana padroneggiò tutto il cognito mondo, quando il medio evo italiano uscì dalla ferrea feudalità, e passo passo trasmutossi nelle culte eleganze del cinquecento, le menti si affinarono coi cresciuti commerci, colle industrie perfezionate, colla stampa, cogli esempii della storia fatta maestra a virtù civili, e quindi sentirono bisogno che l'arte tutto questo avanzare dell'intelletto rappresentasse, perchè l'arte fu sempre lo specchio della pubblica opinione, e non già la guida.

Progredito al massimo grado di civiltà, l'uomo sente maggiore la forza delle tre potenze che nell'anima sua hanno principalmente bisogno d'essere scosse, e, a così dire, aiutate dai prodotti artistici, e sono la *intelligenza*, l'*immaginazione* ed il *sentimento*. L'arte deve quindi tentar d'appagarle, altrimenti ella diventerebbe trastullo inefficace e noioso. Perciò è necessario che la forma da cui va rivestita l'*Idea*, *immedesimi il pensiero colla rappresentazione, in modo che questa risulti di facile concepimento, agiti l'immaginazione dell'osservatore, ne svegli il sentimento colla espressione del Bello morale, il cui ufficio è quello di dilettare commovendo.*

Ora, se adesso l'intelligenza più illuminata, afferra un maggior numero di veri che non dapprima; se l'immaginazione, col cresciuto sapere, percorre più largo e più elevato cammino; se il sentimento meglio si addentra nei segreti del cuore e può trarli a luce, ne viene che l'arte dovendo mirare a far soddisfi questi tre motori dell'anima, abbia mestieri di conformarsi allo stato di sviluppo in cui essi trovansi rispetto al

Digitized by Google

tempo. È solo col seguitare questa via, che l'arte, al par della scienza, può farsi ministra di sociale vantaggio; nè a tanto per certo giungerà mai, quando ella si converte od in gretta riproduzione del passato od in bizzarra fantasticaggine, non guidata da quell'unica luce d'ogni sapienza e d'ogni bellezza, la *verità morale*. Ne consegue quindi, che lo scopo vero dell'arte debba essere *la manifestazione delle potenze morali e delle idee dello spirito, de' grandi movimenti dell'anima e del carattere*, di modo che nelle apparenze esteriori si rivelino, non già le intime sensualità, che sono effetti de'sensi, ma gl' intimi sentimenti che vengono dallo spirito ripensante se stesso. L'arte deve dunque porsi dinanzi gl' interessi più elevati di codesto spirito e della sua volontà, l'essenza della natura umana, ciò che fa la sua grandezza e la sua forza; aprirsi, in fine, le profondità dell' anima, ponendo in iscena la ricca e potente individualità, nella quale i momenti dello sviluppo dello spirito sono, come a dire, viventi e realizzati allo esterno.

Vediamo adesso come i varii rami dell'arte possano, coi differenti lor mezzi, raggiungere codesto scopo, e cominciamo dall' architettura. Questa, ch'è senza dubbio la più difficile disciplina del Bello, considerata rispetto alla solidità ed alla comodità, è scienza soltanto che deve servire agli usi materiali de' popoli; esaminata invece nelle sue relazioni col Bello, deve destare l'idea dell'ufficio cui la fabbrica è destinata, e perciò cogli ornamenti indicare chiaramente quale sia codesto ufficio. Egli è per tale ragione che *gli ornamenti non possono esser tolti se non da oggetti i quali si riferiscano, per via materiale o simbolica, agli usi dell'edifizio.* Le proporzioni poi di questo, che tanto servono anch'esse a chiarirne la destinazione, non debbono esser tratte da regole convenzionali, ma *da quei giudizii che l'occhio e l'esperienza si formano, raffrontando l'ufficio vario dei solidi a sostenere e ad essere sostenuti; giudizii nei quali nessun uomo dotato di sensi e di*

ragione perfetta, s' inganna, perchè fondati sull'esperienza continua delle forze comparative de' corpi e delle apparenze esterne a quelle rispondenti. Avvezzi noi a vedere, p. e., in un legno sottile ed altissimo, sostegno troppo debole a forte peso, giudichiamo inconveniente una colonna di soverchio lunga rispetto al suo diametro, quando gravata di massiccio cornicione. Sapendo che una trave d'una tragrande lunghezza, se posata colle sue teste su due piedritti, s'incurva e forse si spezza, quando dovesse sobbarcarsi ad un muro di considerevole elevatezza, condanniamo a ragione un vano non arcato eccessivamente largo, quando lo vediam sottoposto ad una muraglia pesante ed alta, giacchè fa apparir l'architrave mal atto al carico. — Cento esempi potrei recarvi a sostegno del mio concetto; i quali tutti vi mostrerebbero come gli artisti insigni di Grecia e di Roma, quelli del medio evo, e del libero cinquecento, fermassero attenta la osservazione su fatti congeneri agli ora citati, prima di stabilire le norme regolatrici alle proporzioni delle fabbriche loro. Ed è per questo che, sotto pena di rifar di nuovo tutto il cammino, noi dobbiamo dello studio di que' grandi fare tesoro, e guardare alle opere loro, non per imitarle servilmente, ma per giovarsi in casi analoghi di quella loro sapiente esperienza, e fissare le rispondenze fra i pieni e i vuoti, fra le parti sostenute e le sostenenti, fra i risalti ed i piani; e per tal modo, dalle leggi organiche della statica desumere la bellezza, se così posso dire, anatomica della fabbrica, dagli ornamenti accomodati all'uso di questa, la manifestazione d'un concetto conforme al fine proposto.

Ma appunto perchè l'architettura, anche nelle sue relazioni estetiche, deve negli edifizii dar le apparenze dell'uso, ne scende di conseguenza, che variando gli usi a seconda dei climi, delle costumanze e della civiltà dei tempi e dei popoli, il bello architettonico non possa quindi stringersi ad una sola

maniera, ma debba subire tutte quelle modificazioni che si convengono alle diverse circostanze sociali e locali. « È un errore il credere (esclama il celebre architetto prussiano Horn nel recente suo lavoro sopra un nuovo sistema d'architettare (1)) è un errore il credere che si dia un assoluto bello nella architettura, un errore l'opinare che un tal bello sia stato raggiunto da alcuno stile, ovvero sia da raggiungersi nell'avvenire. — Non è assolutamente bello (continua egli) il greco stile, come teneasi incontestabilmente alcuni anni fa, non lo è il gotico, come sostengono gli adoratori di questo. — Ma ognuno dei due è in sè perfetto, perchè esprime il carattere del tempo in cui sorse. Relativamente belli son essi dunque entrambi; relativamente bello è quindi ogni altro stile, in quanto rappresenti un'esatta immagine del pensiero fondamentale che agitava l'età sua. » Perciò, aggiungo io, furono belli all'Indiano i lunghi atrii sacri scavati nei monti di Élora, perchè simbolica manifestazione dei tremendi miti di Siva. — Bella all'Egiziano la piramide, perchè immagine del cono sacro, rivelatore delle sue cupe divinità. — Belle all'Arabo le meschite del Cairo e di Cordova, belli i pittoreschi cortili della magica Alhambra, che coi mille meandri, col fantastico intrecciarsi degli archi, colle svelte colonne, collo sfolgorar dei colori e dell'oro, gli rammentava la ricca immaginazione, la magnifica prodigalità, la scienza de' suoi Califfi. — Bello al Greco il Partenone e il Tesejo, le joniche leggiadrie di Minerva Poliade, e le corintie snellezze del monumento coragico, perchè conformi al sereno pensiero di Grecia che avea, nella religione e nel vivere civile, illeggiadrite le austerità del mito e delle tradizioni antiche dell'Asia. — Belli al Romano l'anfiteatro, il teatro, la basilica, perchè marchio di quella vita, o, di-

(1) F. W. Horn. — System eines Neugermanischen Baustyls. — Lipsia, 1851, pag. 5 e 6.

rò meglio, religione politico-guerresca, di che solo viveano popolo e patrizii. — Bella al cristiano de' primi secoli la maestosa semplicità della sua chiesa, che gli porgeva immagine della fede, la quale intorno all'altare di misericordia accoglie accomunati i miseri ed i potenti. — Più bella la cattedrale archiacuta, che coi vetri colorati, colle altissime navate, coi leggeri pinnacoli, coll'ardito lancio dell'arco diagonale, trasporta l'anima quasi fuor della terra, e nell'adombrar l'infinito, infonde (dolce ad un tempo e terribile) l'idea di un Dio a cui le tenebre son padiglione, e a' giusti prepara perenne serenità di luce. — Bella allo sfarzoso patrizio del secolo XVI, di greche e romàne eleganze inamorato, la villa palladiana colle sue anche fredde imitazioni dell'arte antica. — Belle all'orgogliosa magnificenza dei potenti vissuti nel XVII le frondose decorazioni di quel genio scorrettamente gigante che fu Lorenzo Bernini.—Bella, in una parola, ogni architettura che, obbedendo agli usi di un'età, fece l'ornamento manifestazione di questi usi, senza dimenticare unità di concetto, armonia di linee, opportuna eleganza di forme. — Non bella invece quell'altra che vuole a forza riprodurre fogge che all'uso tornano inopportune, ed ornamenti che nulla più ci dicono all'animo. *Se l'architettura è espressione della società, non potrà a tal segno arrivare, se non adoperando una lingua dalla società ancora compresa.*

Ma prima di dar, come fanno pur tanti, un inconsiderato ostracismo alle architetture dei passati secoli, condannando del pari le classiche e quelle del medio evo, per surrogarvi edificii congegnati colla dissolvente filosofia del Milizia e del Lodoli, è da considerare un fatto di grande importanza, vale a dire, che la società presente è l'erede delle passate e con molte di quelle tradizioni procede innanzi, molti di quegli usi conservò a morale e materiale vantaggio di sè medesima.

Da ciò consegue che l'architetto d'oggidì non possa

d'una sola maniera di costrutture starsi contento, ma debba all'uopo valersi di alcuni fra gli stili fioriti nelle passate civiltà e che rappresentano costumi ed usi ancora in vita oggidì. — Così (per dire qualche esempio che il mio concetto raffermi) avendo noi in molti pubblici luoghi bisogno di portici, faremo opera assennata, se, dovendo alzare grandi edifizii ove quelli sieno necessarii, ci gioveremo del magnifico portico corintio in uso nella Roma degl'imperatori, il quale per la grande scala delle colonne, lasciando il suo intercolonnio da un diametro e mezzo a due, bastevolmente ampio, permette facile transito ad ogni frequenza di popolo. Ma se le dimensioni dell'edificio fossero piccole, quella stessa proporzione d'intercolonnio riuscirebbe angusta all'uso; e perciò allora converrà adottare il sistema cominciato nelle fabbriche di Diocleziano, seguito tosto dopo nelle basiliche cristiane del V secolo, di girare, cioè, l'arco sulla colonna; maniera che fa ampii gli spazii e procura molta copia di luce; maniera che, adoperata nei secoli susseguenti dal Brunelleschi, dal Bramante, dai vostri gentili Lombardi, abbelli di tante grazie le fabbriche. Ovvero converrà (e questa è conquista del secolo che onora la vita nostra, disonora gli architetti che la ripudiano), converrà dico foggiare i sostegni di ferro, per ottenere colla forza reale una grande leggerezza apparente e, quel ch'è meglio, comodità di passaggi, con nessun altro partito egualmente adattabile.

Così alla religione nostra, la quale conserva ancora molti degli antichi usi ecclesiastici, tornerà acconcia, tanto la basilica romano-cristiana, come (salve le modificazioni volute dal clima d'Italia) la cattedrale archiacuta, che all'arcano rispetto di cui circonda il pregante, congiunge disposizione perfettamente attagliata ai sacri riti.

Così i cimiteri, ch'ora foggiamo di stile greco inopportunamente, perchè Grecia non ebbe i riti funebri del nostro culto, quanto meglio non risponderebbero all'idea cristiana,

se delle forme bisantine, romanze o gotiche si vestissero, emulando così quello insigne che Pisa ci lasciò, sterile modello al mal applicato classicismo de' nostri compassi!

Così avendo noi tolto dagli Orientali il Caffè, e le abitudini di mollezza ad esso connesse, non sarà sconveniente alzare talvolta alcuno di questi ridotti sul sistema arabo, attissimo a destare idee carezzevolmente fantastiche.

E il fantastico essendo per gran parte l'idea dominante di molti fra i nostri notturni spettacoli, tornerà acconcio valersi delle immaginose bizzarrie arabe per farle servire di decorazione a quelle sale teatrali, che per la configurazione loro, sì dai palchetti spezzata, non ammettono nè il grandioso stile di Grecia, nè le linee ascendenti del gotico, nè le gentili snellezze del Rinascimento, nè le ribocanti opulenze del settecento.

Così essendo ora le nostre case di città, volte più all'interno comodo che all'esteriore magnificenza, ed occupando, per l'alto prezzo dell'aree, piccoli spazii, ci verrà opportuno, per quanto spetta alla decorazione, lo stile elegantissimo del Rinascimento surto nel secolo XV, perchè accomodato sempre a dimensioni non ampie, e mirabile a dare idea di forbita gentilezza e di acconcezze leggiadre. Quello stile che, se altri titoli non avesse fra noi per meritarsi studio e venerazione, uno ne vanta che dovrebbe farlo profondamente meditare da ogni architetto italiano, il titolo cioè d'essere proprio d'Italia, e quindi impronta della nostra architettura nazionale; di quella architettura che l'alpe e il mare travalicando, insegnò a Francia ad alzare i gentili castelli di Francesco I, all'Inghilterra i palazzi sfarzosi di Enrico VIII, alla Spagna il suo grandioso Escuriale.

Quanto dissi spero dimostri chiara la necessità che l'architetto conosca tutti gli stili d'architettura per accomodarli agli usi ancor sussistenti che si catenano con quegli stili. E questa necessità si fa poi maggiore, se egli è chiamato a ri-

staurare antichi edifizii, a fine di non sfigurarli con aggiunte d'una maniera diversa dalla originale. Un tempo faceasi altrimenti, e le fabbriche anche di stile detto gotico, risarcivansi alla romana o alla barocca; sconcezza imperdonabile che annebbia la gloria fin di molti grandi, e che la età presente marchiò, a ragione, di barbarie.

Ma l'accennato bisogno sociale di adoperare, giusta i casi, gli stili varii d'architettura fioriti nell'epoche di prospera civiltà, non deve per altro guidare a quello strambo eclettismo, col quale molti infardarono, ai nostri dì, la povera arte di Vitruvio, eclettismo che ci regalò innesti più mostruosi che non quello della favolosa chimera. Per esso infatti vedemmo il gotico mutarsi in grottesco, perchè congiunto al barocco del secento; lo stile dorico greco maritarsi all'arco; le severe eleganze del Palladio ai ricci del padre Pozzo; le agili leggiadrezze dello stile bramantesco alle tozze colonne di Pesto. E per questa via, dicendo sempre *qu'on faisait de la Renaissance italienne*, parecchi architetti francesi rimpolpettarono i loro edificii di una decorazione condita di cento droghe di gusto barbaro. Io non so se questa sia una frazione di quell'eclettismo che certi filosofi, con M.r Cousin alla testa, vorrebbero regolatore di tutto lo scibile umano; so bene che, rispetto all'arte, è un concetto *caotico*, il quale per rivelare un'idea, la frammischia a cento altre opposte; so bene ch'è una Babele peggior della biblica, in cui *diverse lingue, orribili favelle*, parlano tutte ad un tempo con assordante stormìo. Se questo avesse ad essere il risultamento dello studiare i varii sistemi di costruzione; se l'architettura dovesse per tal modo farsi tanto cosmopolita da comporsi in ogni edifizio (come fu bizzarramente preconizzato in uno scritto recente) di parti gotiche, moresche, indiane, greche, etrusche, barocche, e che mi so io; se da questo, che un autore chiama *urto di pietre divine*, cui egli volentieri dà il nome di *architettura cosmopolita*, ed io,

più volentieri di lui, di *babelica*, deve scaturirne il gusto presente di decorare le fabbriche, confesso che mi piegherei rassegnato alla immobilità del classicismo greco-romano, inopportuno sì ai tempi, ma almeno savio e corretto sempre.

Ma la Dio mercè, quelli fra gli architetti presenti che vogliono e sanno pensare, usano varietà di stili, senza perdere di vista in ogni edifizio l'unità del concetto. Imperocchè è solo conservando nelle fabbriche questo primo e grande elemento di artistica bellezza, che un architetto può meritar giusta lode, e non potrà invece averla che adulatrice o falsata dal pregiudizio quell'altro, il quale de' varii stili, accatastati sopra uno stesso concetto, vuol fare originalità. Così operando non sarebbe dissimile da colui che s'immaginasse d'incastonare in una grave scrittura voci tolte a diverse favelle: dicesse pur egli in quella mirabili verità e pensamenti profondi, pur meriterebbe giusta accusa di delirante capriccio. Ma il nuovo, il nuovo non sarà egli possibile il farlo più? (dicono piagnucolando i sistematici nemici del passato) dovremo sempre, continuano, piegarci servitori delle forme che furono, e illuderci di creare, quando invece non avremo fatto se non disporre con qualche differenza ciò che già fu ripetuto le migliaia di volte? — Sì, il nuovo potremo non solo tentarlo, ma ottenerlo anche in architettura, quando sapremo usare, come parte organica degli edifizii, il ferro (materia che permette congiungere solidità a leggiadria), e più quando, rotti i vecchi pregiudizii di scuola, applicheremo alle costrutture architettoniche la forma geometrica independente, nelle sue svariatissime combinazioni. Ma per giungere a tanto, il tempo non mi par ben maturo, almeno qui in Italia ed in Francia, sicchè stiamo contenti, per ora, che di tutti i noti stili si faccia tesoro per ben usarli all'uopo.

Sorella prima della sesta è la statuaria, la quale vien chiamata a formarne il più splendido e più espressivo linguaggio.

Ed è perciò che quanto più l'architettura intende a rappresentare concetti sublimi, tanto meglio deve la scultura, che si fa a decorarla, diventare, quasi direi, il marchio più evidente di questi concetti.

Ma quest'arte non è sempre coll'edificio legata; ella se ne stacca talvolta, ed ora quasi sempre, per manifestare, libera da ogni linea architettonica, i simulacri della divinità e le immagini di coloro che più onorarono coll'ingegno, col coraggio e col senno i consorzii civili. E ad altre rappresentazioni ella s'adopera ancora, vale a dire, mira coi veli dell'allegoria (guai per lei se poco trasparenti) ad estrinsecare i sentimenti, gli affetti, e sino anche le passioni del mondo morale. Qualunque di queste vie ella segua, è forza ch'esca dalla cerchia della fredda imitazione dell'uomo materiale, e si alzi fino a quello spiritualismo, senza cui non può essere bellezza vera nell'arte, nè moralità nel bene. Se lo scalpello si limitasse a presentarci i pregi fisici dell'uomo, senza avvivarne il volto colla fiammella del sentimento, nessuna commozione ne verrebbe al cuore, nessun pensiero alla mente, e quindi solo gli occhi potrebbero ricevere uno sfuggevole allettamento. — Ed è appunto questa sacra fiammella che trasfonde nei bassorilievi del Ghiberti e di Mino da Fiesole l'espressione della cristiana pietà: è questa sacra fiammella che fa perdonare alla Santa Susanna del Bernini le forme scorrette e l'ammanierato girar delle pieghe: è questa sacra fiammella che fa dimenticare nell'orante pontefice del monumento Rezzonico il poco severo modellar delle parti. — Oh! no, la statuaria non toccherà mai il suo culmine, non potrà appagare l'intelligenza, l'immaginazione ed il sentimento, se con opera assiduamente vigorosa non si gioverà del vero materiale per mettere in aperto l' *Idea* da cui quello s'avviva. L'opera dello scultore (dice quel sottile intelletto di Hegel), deve offrire agli occhi i due termini, corpo e spirito, come formanti un solo e medesimo tutto, im-

perciocchè la statuaria possede il modo più conforme a natura di rappresentare il principio spirituale. Perciò il problema offerto agli scalpelli egli è questo, d'incarnare nella forma umana codesto principio; e d'incarnarlo nella sua essenza generale ed individua ad un tempo, ma non ancora particolareggiata così, che l'accidentale ed il passeggero possano togliere l'impronta di que' lineamenti generali delle forme, che rispondono all'elemento spirituale e danno vita all'affetto, a cui gli accidenti sono, bene spesso, ostacolo insormontabile. Ed è per questo, che fra tanto progredire dei presenti scalpelli italiani, fra tanti esempi di vera e durabile bellezza che ora ci offrono parecchi statuari di Roma, di Firenze, di Milano e di questa Venezia nostra, non so acconciarmi che venga lodata á cielo una scuola novatrice, o, com'altri direbbe, *romantica*, la quale tenta gettar quasi la ciccia di Rubens e tutto quanto v'è di più accidentale nel vero, anche nella grave severità della statua. Dio mi guardi dal non riverire come grandissimo artista Lorenzo Bartolini, rapito da poco all'Italia ed all'arte di cui fu luce sfolgorantissima; ma confesso che nell'atto stesso in cui contemplo ammirando la sua profonda scienza del vero esteriore, mi maraviglio come nei minuti accidenti della carne e della pelle, nella degradazione della morte, e più talvolta nella volgare natura, potesse quell'ingegno acutissimo veder verità degne dell'arte. E più che per la fama di lui, già fatta a diritto incrollabile, me ne duole pegli imitatori suoi, che esagerando, come sempre, i difetti, i pregi sommi del maestro non potendo arrivare, se proseguono quella via, non moverei sorpresa di vederli presto accostarsi alle matte trivialità o all'artificioso naturalismo dell'Algardi e del Foggini.

Molti pretenderebbero adesso sanar questo errore, un'altra scuola introducendo, e tutta improntata delle reminiscenze del puro trecento. Ma spesso, anzichè trarre da quella serena castigatezza ispirazioni ad originalità, impasticciano imi-

tazioni o danno in caricature. Bello di certo cercare, nella statuaria delle età mezzane, tipi acconci alla civiltà cristiana; ma per giungere a tanto, bisogna delle tradizioni farsi puntello, e dalle più antiche alle più recenti discendere. E i viventi scultori che portano adesso tanta gloria d'arte all'Italia, toccarono un nobile segno, appunto perchè questa sublime scala di tradizioni percorsero, ben conoscendo che l'arte è una catena di progressivi anelli, la quale partita dal primo concetto sacro della società, atteggiata variamente dal simbolo, fatta allettevole al senso nella fervida vita della materia, a cui pur tanto il paganesimo mirava, per veci alterne condotta a conquistare il modo di dar effervescenza allo spirito, giunse a rinvenire, nella ricca povertà del Vangelo, il nodo che lega la religione alla società. — Lode quindi somma a quell'eccelsa mente di Pietro Tenerani, il quale più di molti sentì e ci provò, che l'arte moderna non deve essere nè sprezzatrice, nè distruggitrice dell'antica, ma invece un perfezionamento di quella; perfezionamento che in principalità consiste nel rendere il volto specchio degl'interni moti dell'animo e di quella coscienza meditatrice di sè stessa, ch'è sublime gloria dell'incivilimento cristiano.

Su ben più larghi confini la pittura si stende. Col colore, col chiaroscuro applicato al segno, ella si fa, quasi a dire, signora di tutto il creato, e perciò, meglio forse delle altre due arti, possede i mezzi d'appagare prontamente l'*intelligenza, l'immaginazione* ed il *sentimento*. Potendo ella meglio della statuaria rivelare gli accidenti della vita, perchè, a mezzo del colorito e del segno, vale a riprodurre tutte le apparenze di questa, essa deve, senza abbandonare l'ideale nel concetto, epopea dell'arte, congiungerlo al reale, o meglio, valersi di quest'ultimo per far salire la mente dell'osservatore sino ad una nobile idea. Quest'obbligo ingenito all'essenza sua e alla potenza de'suoi mezzi, la converti, al sorgere del Cristianesi-

mo, in rappresentatrice dei fatti e de' misteri più augusti della religione cristiana. E fu appunto col prendere a tema codesti fatti e codesti misteri, ch'ella nel medio evo diventò parola efficace a meglio diffondere nel popolo i veri incrollabili della fede e i semi della civiltà, proclamata e protetta dalla nostra religione. Quindi è, che dalle rozze immagini de' maestri bisantini, da queste alle profondamente pensate e di forte pensiero vestite dei trecentisti, cui null'altro mancò che forma più concorde al vero, l'arte salì sino alle maraviglie dell'Angelico, del Perugino e di Raffaello, e qui fermò il suo salire, perchè Raffaello dell'arte fu l'angelo, che spaziando con ala robusta fra l'uomo ed il suo Creatore, e il penetrante sguardo affisando nell'arcano pensiero del primo, nella maestà del secondo, seppe inimitabilmente rappresentarli con tante opere insigni, in cui la verità materiale non è che ponte all'*Idea*.

Quest'arte sublime, che, al dire di alcuni estetici trascendentali, intesi ad avviluppare la pittura religiosa fra le nebbie dell'Apocalisse, toccò l'ideale dilungandosi dal vero, ad altro invece non adoperò che a rinvenire quel vero, il quale poteva meglio manifestare la mansuetudine, la pietà, la fede ardente dei sacri tipi tolti a rappresentare, detergendoli da quegli accidenti dell'uomo individuale, che attestano bollenti nell'animo le passioni, da cui devono essere mondi gli esseri celesti, o quelli che alla perfezione de' celesti s'accostano.

Parecchi fra i viventi scrittori d'arte, inamorati della vita feconda del medio evo, ammiratori di tanta soave bellezza traspirante da quei sacri dipinti, stimarono, con nobile illusione, che il presente indifferentismo sulle grandi verità religiose sarebbesi vinto, quando si fosse riprodotta sulle tele quella castità di concetti e di tipi. E perciò consigliarono ai pittori di studiar solo in quelli, abbandonando il naturale e l'antico, siccome vie atte a corrompere la purezza delle cristiane rappresentazioni. Altri più moderati (fra i quali io pur m'onoro d'ap-

partenere) li dissero sì scuola a comprendere meglio il vero, ma non regolo e norma unica al pennello dei presenti; li dissero utilissimi a mantenere l'artista in quella castigatezza di massime che sole possono condurlo a fama durevole, ma non il mezzo esclusivo d'arrivare lo scopo dell'arte. Moltissimi, nè so perchè, intravvidero in questo mite consiglio un meditato progetto d'abbattere la grande scuola della natura, e di surrogarvi l'altra informata di ligie imitazioni al secco stile dei giotteschi, e scesero nell'agone, campioni della verità, che più modesta de' suoi difensori, s'accovacciava intanto ancor più nel proverbiale suo pozzo. Le quistioni quindi si accesero accanite, i combattenti presentarono da ambe le parti fiera battaglia; e la battaglia inferoci con varia fortuna, lasciando, come di solito nelle lotte letterarie, nessun morto, grazie al cielo, sul terreno, ma la quistione più intricata di prima.

E il viluppo avvenne perchè da ambe le parti non si volle vedere un fatto che mi pare evidente come la luce del sole, un fatto eterno nell'arte, che fu guida continua, così ai sublimi scalpelli greci, come a Raffaello; vale a dire, che altre forme e tipi domandansi per effigiare la Divinità, e i sublimi misteri suoi, altri per colorire l'uomo che sulla terra conduce azioni a cui non è impulso la religione.

L'arte che prende a scopo di suscitar nel credente più elevata l'idea dello increato spirito, di far a quello comprendere i beni sommi dell'anima libera dagl'impacci della creta, deve, per riuscire efficace, valersi di forme che più presto e sicuramente arrivino codesti sentimenti, nè li tramutino in quelli destati dal mondo corporeo. Quindi è che nelle figure degli esseri divini, o divinizzati dalla grazia è dalla orazione, bisogna essa ponga ogni sforzo, affinchè manifestino, per quanto è possibile, l'altezza dell'archetipo infinito e la purezza dell'animo, nè appalesino mai quel tanto di sensuale che non può attagliarsi al pensiero del sagrificio, inseparabile dall'essenza del

Cristianesimo, e da coloro che Dio volle partecipi di sua ineffabile beatitudine.

Quell'arte non può, di conseguente, considerarsi che quasi simbolo, atto ad estrinsecare sotto le sole forme intelligibili, cioè le forme del vero, lo svolgimento della vita spirituale; non può tenersi che un mezzo per manifestare, cogli oggetti rappresentati, l'intima idea ch'essi esprimono, i quali per questo devono andar sceveri da tutte le circostanze accidentali che nella vita fisica li mantengono nel finito.

Pigliamo un esempio per meglio chiarire questi pensieri. Dio creò la Vergine quasi a tipo dei sublimi ufficii cui nel mondo civile è chiamata la donna. Essa potrebbe dirsi l'emblema della madre e della sposa secondo i precetti del Vangelo: pura come il giglio della convalle, pietosa ai miseri, forte nella soave dolcezza sua, angelo di pace fra le ire umane. Ora, come mai a tali sentimenti potrà condurre quel pittore, che togliesse la Divina esattamente dalle forme e dal volto anche di donzella religiosissima? Sarebbe possibile mai che la imitazione scrupolosa delle terrene bellezze di questa, potesse farsi specchio all'idea di quella? No per certo, se l'artista non sa depurare il suo modello naturale dagli accidenti dell'individuo, e depurato, alzarlo col sentimento sino alla celeste condizione del suo soggetto.

Cresciuti in mezzo ad una società di continuo commossa da religione profondamente sentita, i trecentisti conobbero questi veri col cuore e collo intelletto, e con rara sapienza li posero in atto, sebbene talvolta fallisse loro la correzione e sino l'eleganza della forma, la quale, consultata meglio sul naturale da molti quattrocentisti, li pose in grado di perfezionare sempre di più i sacri temi. I mezzi dagli uni e dagli altri adoperati per ciò conseguire, furono semplici ma efficacissimi, perchè venuti dalla educazione aiutata dal sentimento. Un attento studio sulle agitazioni cui soggiace il volto nel moto ra-

pido di affetti gagliardi, una savia economia di linee imparata tradizionalmente dall'arte antica e dagli studii geometrici, alfabeto della forma; per ultimo una fede sincera che dai credenti animi loro si trasfondeva agevolmente sulle sante immagini che prendevano a figurare: ecco il secreto dei migliori trecentisti e quattrocentisti. Per questa via camminarono Giotto, Duccio sanese, l'Orgagna, l'Angelico, poi più tardi Cima, Giovanni e Gentile Bellini, Francesco Francia, il Perugino, il Pinturicchio; finalmente, con più gagliardi passi, l'Urbinate; e così que' sommi arrivarono nell'arte religiosa un segno, che da nessuno fu ancor superato.

Ma l'avrebbero essi tocco anche nell'arte puramente storica se pel sentiero medesimo, e cogl'identici mezzi avessero proceduto? Io non credo; imperocchè l'arte storica (e per arte storica intendo quella mirante a porgere qualunque fatto umano avvenuto fuori dell' ordine jeratico) dovendo soltanto rappresentare le azioni dell'uomo terreno, non giungerebbe ad istruire in maniera conveniente l'osservatore, se le sublimità dell'ideale collegata ai religiosi concetti, volesse manifestare. Nè il solo ragionamento ma i fatti comprovano ciò, giacchè, a notarne qualche esempio, il Perugino e Benozzo Gozzoli, tanto elevati nel dare espressione a soggetti cristiani, allorchè tentarono gli storici, apparvero minori dello scopo cui mira la storia, appunto perchè trasportarono il carattere religioso in figure d'uomini mondani, che non potevano avere comunanza nessuna colle idee cattoliche. Affinchè (scrivevo io a tal proposito qualche anno addietro) Bonaparte nell'atto di valicar l'alpi, faccia profonda impressione su chi l'osserva, non bisognerà di certo effigiarlo in movenza da Apollo combattente o da san Giorgio, ma colla sua tozza figura e quel suo aspetto impassibile fra i pericoli. Nè il fulmineo Vernet avrebbe per sicuro risvegliato tanto entusiasmo colle sue battaglie di Jena e di Friedland, se, come David, avesse posti i soldati in

azione da Ercoli, o col volto estatico degli Evangelisti. Nelle scene storiche la manifestazione della vita com'è, va, a parer mio, preferita al più elevato *ideale* fuor della sfera dei fatti noti, appunto perchè nella manifestazione della vita si chiude l'*Idea* della storia, e i fatti noti servono a chiarirne l'efficacia.

Da queste premesse parmi ne venga naturale conseguenza, che bene adoperano quegli artisti, i quali chiamati a trattare temi religiosi, li rappresentano quasi parola simbolica che si veste di quella tanta realtà terrena ch'è bastevole a mostrare l'individuo liberato dagl'impacci del senso; e per accostarsi a tal punto, studiano lungamente i mezzi coi quali a sì gran segno poggiarono i trecentisti e gli eredi delle lor tradizioni. E del pari ben pensano quegli artisti, che dovendo produrre soggetti di storia profana si fanno a rintracciare in que' sommi vecchi solo la scienza dell'arte, la geometrica semplicità della linea, ma pel resto meditano sulla vita varia del vero, ed in quella indagano le passioni e gli affetti, per rappresentarli quali in fatto si mostrano, non quali sarebbero, se l'uomo venisse dalla fiamma della fede santificato.

Posti codesti cardini, secondo il parer mio, irrecusabili, non v'è più scusa per colui che deride la severa purezza del pittore, il quale nei sacri argomenti batte la celeste via dell'Angelico; nè può aver perdono quell'inamorato dei trecentisti che vorrebbe condotte su così ingenua maniera le scene tolte dalla storia profana, tanto antica che contemporanea.

Le qui accennate verità, confido, o Giovani, porvi dinanzi più limpidamente col procedere delle mie lezioni, ma anche da quanto fin ora ve ne dissi alla sfuggita, parmi possiate rimaner persuasi come all'artista torni indispensabile affissar la mente sulla catena delle tradizioni che l'arte condussero dalla infanzia alla florida giovinezza, da questa a robusta virilità. Imperciocchè conoscendo l'artista delle tradizioni il procedimento, costringe, a così dire, il passato ad essergli guida, espe-

rienza, luce; e finisce a comprendere che l'arte cadde, poi s'adimò nell'errore, quando le tradizioni vennero o neglette o sprezzate.

Perciò, Voi dediti all'architettura, studiate l'arte difficile in tutti gli stadii suoi; addentratevi in quella parte dell'archeologia che può farvi conoscere gli usi varii dei popoli, cercate le cause perchè questi usi mutassero, e con essi le civili e religiose architetture si cangiassero pur anche, adottando forme, disposizioni, ornamenti diversi da quelli delle età precedenti. Così apprenderete, non solo tutti gli stili, ma di quegli stili le ragioni, rispetto ai tempi e alle costumanze. Sicchè quando v'avvedrete che taluna di queste vive tutt'ora oggidì, smetterete ogni esitanza nell'usare il sistema edificativo che alle dette costumanze meglio può tornare opportuno.

E Voi consecrati alla plastica, ponete ferma nell'animo la ricordanza, che la statua non deve nè illudere gli occhi colla minuta imitazione del vero materiale, nè correre a fantasie che del vero spirituale non destino il sentimento, ma produrre quasi l'apoteosi di quanto v'ha di più grande e di più nobile nella verità, l'espressione della virtù e dell'affetto. Perciò imparate nei greci marmi la squisita acconcezza della forma, il decoro, la scienza profonda del tipo; in quelli del quattrocento cercate la mansuetudine, l'annegazione cristiana, la semplicità parca, la grazia pudica de' lineamenti; e vigoreggiati da queste meditazioni, guardate al vero sempre ed intensamente, e invece del modello oscillante per le fatiche dell'immobilità, invece degli accidenti della pelle, invece dell'artificio anatomico, aiuto all'arte ma scopo non mai, troverete l'intima parola del cuore, e saprete collo scalpello manifestarla.

E Voi finalmente che ponete il passo nel vastissimo teatro della pittura storica e religiosa, osservate, ammirate i capolavori del secolo mediceo, per emularli; ma non li imitate mai, ricordevoli di quel precetto del sommo Leonardo, che *un pit-*

tore non deve mai imitare la maniera d'un altro, perchè sarà detto nipote e *non figlio della natura, perchè essendo le cose naturali in tanto larga abbondanza, piuttosto si deve ricorrere ad essa natura, che ai maestri che da quella hanno imparato.* — Studiate piuttosto i metodi stessi con cui i grandi arrivarono la bellezza, rintracciate i modi coi quali ritraevano il vero, lo sorprendevano negl'istantanei suoi movimenti; indi salite la scala un gradino per volta, sicchè non vi mettiate ad imparar cose nuove se prima non avete bene nella memoria e nella pratica le già apprese. — Non vi abbandonate quindi agl'impeti della fantasia, se non dopo che un'assidua diligenza di studi a rintracciare le ragioni della forma, ed un accurato esame dei più casti pittori antichi, v'abbia educata la mente e la mano a riprodurre fedelmente quanto vi ponete dinanzi ad esemplare, e non ad infardarlo di lusinghevoli convenzioni.

Fermate poi tutti la mente ad una massima irrecusabile, disconoscendo la quale, grandi artisti non diverreste mai, che per dare, cioè, della verità le apparenze, per indovinare l'armonia delle proporzioni negli edifizii, per saper del rilievo gli effetti, è forza conoscer bene le regole con cui gli oggetti si presentano all'occhio rispettivamente al punto della veduta e a quello della distanza: e perciò insignoritevi, quanto vi è possibile, della prospettiva, perchè ella è proprio quale la disse il Vinci immortale, *guida, porta e briglia* di tutta l'arte, e *senza quella* (son sue preziose parole) *nulla si fa di bene così in pittura, come in ogni altra professione*; motivo per cui il grand'uomo la voleva primo di tutti gli artistici insegnamenti.

Forti di questa maniera di studi, vi crescerà ogni dì più, o miei diletti, l'amore per l'arte vostra che pur tanto amate; e con quest'amore un altro ancora più degno di lode, l'amore nelle virtù generose, senza cui dalle opere vostre non saprebbe uscire quel raggio di perfezione che solo guizza dalle coscienze inamorate dell'onesto, del giusto, del vero.

Digitized by Google

Sarà poi in voi il cuore meglio temperato all'affetto, la mente più disposta a creazioni degne della stima dei ben veggenti, se l'ingegno educherete ad elette discipline. Lasciate, lasciate che pochi intestarditi stazionari vengano dicendovi, non importare che l'artista abbia culto lo spirito. Rispondete a questi barbogi del morto passato, che il mondo, tanto ora innanzi a civiltà di dottrine, mal sopporterebbe da' moderni gli anacronismi e gli errori di concetto che egli perdona agli antichi, solo perchè l'augusta ruggine de' secoli è grande incentivo ancora alla cieca venerazione. — Oh no! ai giorni in cui viviamo, artista ignaro delle molle morali che avvivano il cuore, ignaro degli elementi che fecondano l'intelligenza, ignaro della storia che disvela le norme sociali e domestiche della vita de' padri nostri, cessa d'essere artista fecondator dell'*Idea*, e diventa artigiano che foggia la inerte materia a forma ancora più inerte, perchè nudata del sentimento ideale ch'è bisogno ed essenza dell'arte moderna, imperciocchè lo scopo dell'arte moderna, lo ripeto, è *la manifestazione di un'idea improntata di affetti veri, coi mezzi del vero che valgono a rappresentarla.*

BIBLIOGRAFIA.

A. G. Schlegel. *Leçons sur l'Histoire et la Théorie des Beaux Arts, traduites par Conturier.* — Parigi 1830; un volume in 8.vo.

N. Tommaseo. *Della Bellezza educatrice, Pensieri.* — Venezia 1838. Un volume in 8.vo.

W. F. Hegel. *Cours d'Esthétique, analisé et traduit par Ch. Bénard.* — Parigi 1840; tre vol. in 8.vo.

O. Muller. *Nouveau Manuel complet d'Archéologie, traduit par Nicard.* — Parigi 1841; tre vol. in 12.mo. (Vederne l'Introduzione nella parte prima).

V. Gioberti. *Elementi di Filosofia estetica.* — Napoli 1845; un vol. in 12.mo.

P. Selvatico. *Dell' Educazione del Pittore Storico odierno italiano.* — Padova 1842, in 8.vo.

M. Unger. *Das Wesen der Malerei.* — Lipsia 1851; un vol. in 8.vo.

C. Bénard. L'articolo *Esthétique* inserito nel *Dictionnaire des sciences philosophiques.* — Parigi 1844.

Digitized by Google

SECONDA LEZIONE.

Del simbolo e del numero in generale, e dell'arte indiana in particolare.

Proponendomi a scopo, diletti Giovani, di chiarirvi, nei fatti artistici, i principii e le norme che a quelli diedero origine, mi conviene, prima d'addentrarmi a svolgere il procedimento storico dell'arte presso gli antichi popoli, indagare su quali basi essi voleano fondata l'architettura religiosa, e per conseguenza la scultura e la pittura, ch'erano chiamate a farne apparire più chiara la significazione. Codesto esame ci porterà necessariamente a toccare del *sistema simbolico*, che era guida dell'arte antica, e quindi potrete aver così, se non limpida, almeno manco nebbiosa la cognizione delle cause prime sulle quali riposano l'emblema ed il simbolo.

L'arte, specialmente presso gli Asiatici ed Africani antichi, più che ad imitar la natura, mirava a scriverne indelebilmente le norme e le idee da cui questa tenevasi allor governata. Perciò l'arte si rimase sempre legata al simbolo, che delle idee religiose è la espressione più elevata; imperocchè i concetti dello spirito non possono esprimere il soprannaturale se non rivestiti da un segno che diventa simbolo, ogni qualvolta rappresenta le cose più difficilmente intelligibili in un modo accomodato alla potenza dell'immaginazione. Il simbolo quin-

Digitized by Google

di nell'arte asiatica ed africana non somiglia mai all'oggetto simboleggiato, e non gli si annoda che per mezzo di un vincolo speciale, rinvenuto dal pensiero, fra il creatore e le cose create. Nè in Asia ed in Africa soltanto, ma da per tutto, il simbolo seguita questa legge congenita all' indole sua, a differenza del bello che solo esiste quand' è rappresentazione di idee conformi a realtà; ragion per cui torna tanto difficile, per non dir impossibile, che l'uno s' identifichi all'altro senza reciproco danno. In fatto, nell'arte dell' Egitto e dell' Asia, la bellezza della forma cede sempre alla precisione dell'emblema, e ne è da questo quasi distrutta; mentre nell'arte greca, il simbolo svanisce dinanzi all'idea del bello, perchè questa domanda compiuta armonia fra il significato intellettivo e la forma artistica che lo manifesta.

Fu per tale potente bisogno di rappresentare col simbolo ogni grandezza della creazione, che le immaginose menti d' Oriente vennero portate a rintracciare un sostegno alle fantastiche credenze loro, entro alle immagini strane di bestie e di mostri, con cui stimavano poter effigiare gli attributi degli esseri superiori. Così l' Egitto popola i tempii di sfingi e colossi di mista natura: così le pagode dell' India chiudono giganti da cento braccia e da cento mammelle: così la Persia sfoggia smisurati liocorni che pugnano coi potenti della terra: così il riposo dell' Ente Supremo vien simboleggiato da magnifici letti sovra cui il nume si stende, cosparso d'oro e di gemme, per figurare la soprannaturale magnificenza.

Legata alla ritualità del simbolo, l'arte non potè lanciarsi a libero volo, fino a che i Greci, diradato il cupo velo dei religiosi misteri asiatici, tolsero a rappresentare gli dei sotto le più venuste sembianze umane, e lasciarono alla calda fantasia dell'artefice la scelta della espressione. Perciò vediamo gli artisti dell' Egitto e dell' Asia non altro essere che esecutori dell'altrui disegno; quelli di Grecia invece, compire di lor ma-

no ciò che la mente loro ideava. Nell'Egitto e nell'Asia la casta sacerdotale immagina il tempio, la pittura, la statua, e migliaia di braccia conducono il lavoro, ciascun faticando materialmente e spendendo la vita a codesto special ministero. Di qua in conseguenza la finitezza a cui vediamo ridotti i più duri porfidi; di qua l'immensità delle moli, a cui non lavoravano uomini, ma intere generazioni; di qua l'uniformità de' concetti, perchè subordinati all'espressione simbolica e al cenno de' sacerdoti. Di qua, infine, l'artista fatto macchina, usato come vile istrumento, inteso a condurre a pulitezza incredibile i lavori, non a perfezionarli colla fantasia.

Vedremo in seguito come tutte queste ragioni mantenessero l'arte bambina fra i popoli antichi dell'Asia e dell' Africa; ma sarebbe ingiustizia negare che essa non traesse sua origine dalle fonti vive d'ogni arte più salita a grandezza, la religione cioè, la poesia e la storia; sarebbe ingiustizia negare che in que' popoli non fosse una grandiosa, profonda, veramente omerica intelligenza. Quali uomini, infatti, doveano esser quelli che sentirono bisogno di ornare di sculture un tempio lungo quasi un miglio; di erigere piramidi elevate quanto colline, di cavar dal granito giganti alti 50 piedi? Quali uomini quelli, fra cui cantava Davidde, profetava Daniello, dettava leggi Zoroastro? Quale potenza d'intelletto per inventare que' sistemi di filosofia che, per quante speciose ipotesi e metafisiche sottigliezze congegnassero i dotti moderni, sempre li troviamo in germe fra que' vetusti padri o applicati ne' fatti, o velati dai simboli?

Ho già accennato nella precedente Lezione, che l'arte si originò non altro che da un profondo bisogno dell'anima, d'aver dinanzi a sè, con mezzi materiali e finiti, l'immagine della Divinità ch'ella adora dentro a sè stessa. La storia prova questo fatto con una evidenza mirabile.

Un'idea generalmente diffusa presso i popoli più vetusti,

e con intimo nodo legata a quella di Dio, fu, che il mondo servisse a dimora dell'Ente Supremo. Per tal ragione l'universo, e più particolarmente il cielo, venivano considerati siccome il tempio primitivo, fondato dal medesimo creatore, e che perciò dovea farsi tipo a quello alzato dalla mano dell'uomo. Parve quindi indegno della maestà del nume, che i santuarii avessero apparenza di quelle case che l'uomo costruiva per suo riparo al mutarsi delle stagioni; e per questo stimossi più razionale, architettare il ricetto della Divinità ad imitazione dell'universo; e meglio del cielo solo, ove credevasi che la Divinità veramente albergasse.

Da questo ne venne, che tutti i popoli primitivi riguardassero la costruzione de' tempii siccome un'arte religiosa, di cui gl' inventori e i maestri fossero i numi stessi, e dopo i numi, quelli che meglio poteano conoscere la struttura della terra e del cielo, e delle leggi che ne dirigono le rivoluzioni. Laonde veggiamo che i primi architetti noveratici dalla tradizione storica, furono sempre i sacerdoti, perchè essi solamente poteano svolgere e comprendere le norme della cosmogonia, che voleansi simbolicamente adombrate nel tempio.

Gl' Indiani salutarono perciò architetto primo dei loro santuarii Brama, che essi tenean creatore di tutte le forme. Gli Egizii onorarono Osiride come inventore dell'architettura. I Babilonesi e i Caldei, adorando Oanne qual fondatore delle loro città e dei loro tempii, favoleggiarono ch'egli comparisse in forma di pesce ai primi abitatori di Babilonia per apprender loro la scrittura, i numeri, la geometria, l'architettura, in una parola, tutta quanta la civiltà. I Greci videro in Vesta, immagine della terra, la divinità inventrice dell'arte costruttiva, in Pallade quella che l'aveva insegnata a Eracleo.

L'architettura sacra fu quindi un'arte simbolica, in cui, colla grandiosità delle proporzioni, voleasi rendere immagine dello spazio immenso in cui l'unità emanatrice si va eterna-

mente svolgendo, sotto una varietà di forme maravigliosa. Gli Indiani, che, come vedremo in seguito, son forse da tenersi il primo popolo che toccasse un alto punto di civiltà, alzarono tempii nei quali scorgesi a precipuo nume Brama in atto di crear l'universo. Intorno a lui sta l'intera natura nelle principali sue divisioni, il sole, la luna, le stelle, il cielo, il mare, il Gange, emblema di tutti i fiumi; in una parola quante sono le essenziali rappresentazioni del creato: quasi si volesse dire, che il tempio è simulacro dell'universo e ne ricetta le arcane armonie.

I santuarii o *Secos* degli Egizii, avevano lacunari dipinti in azzurro e ornati da stelle e da figure alludenti al sistema astronomico di quella nazione, come allegoria de' firmamenti.

Gli antichi Persiani pretendevano che i loro tempii sotterranei avessero avuto a costruttore Zoroastro, il quale, perchè voleva che quivi si svolgesse agl' iniziati, così la discesa delle anime al mondo materiale, come il ritorno loro allo spirituale, v'aveva fatto effigiare il cielo e la terra. La rupe colà rappresentata, era simbolo della materia, l'oscurità delle tenebre in cui questa dovea un giorno ravvolgersi. Nell'interno poi del sotterraneo stavano scolpiti gli elementi, i pianeti, le stelle fisse, i dodici segni dello Zodiaco, una scala d'otto gradini preparata al salire delle anime ambulanti; e tutto questo poi disposto simmetricamente in luoghi riserbati.

I Pelasgi, anche nella rozzissima loro architettura, elevarono volte con grandi pietre, per denotare forse la volta del cielo, e il seno della terra; e nella fondazione stessa di alcune città, come Tebe, Argo, Megara, Micene, immaginarono miti che svelano tutto un sistema di cosmogonia.

A questa mira di dare al tempio una significazione simbolica di tutto il creato come albergo della Divinità, un'altra ne andava unita, quella di volere che il *cosmo* artificiale manifestasse le leggi d'ordine e d'armonia che primeggiano nel

naturale. E fu acuto pensiero della mente sempre acuta de' Jerofanti, cioè degli antichi sacerdoti, i quali videro che l'uomo, quando s'affissa contemplando sul mondo che lo raccerchia, non tanto ammira la materia bruta, quanto le regole e le proporzioni ond'ella si governa. Ed è nell'ordine mirabilmente simmetrico col quale essa cammina, ch'egli intravede la forza immateriale ed eccelsa che tutta la modera. È nelle armonie prestabilite a reggere la gran macchina mondiale che lo spirito umano sale alla prima cagione, e indovina l'esistenza e l'essenza di un Dio, vale a dire la sua immaterialità, il suo spiritualismo.

Ma qualsiasi coordinazione essendo sommessa a determinate dimensioni ed a numeri, dovea venirne, che i numeri e le dimensioni fossero dagli antichi sacerdoti considerate come rappresentanza naturale di quell'ordine universale di cui sono principio e vita. Quindi è, che gli elementi dei numeri e delle dimensioni diventarono attributi ed insegne della potenza immateriale, della intelligenza assoluta, della sapienza suprema, in una parola, di Dio. Perciò, considerando gli antichi come tutte le cose create da lui fossero disposte secondo norme aritmetiche e geometriche, vollero regolato da quantità determinate tutto quanto era quaggiù adombramento della Divinità.

Anche qui ci viene in soccorso la storia, per dimostrarci come l'aritmetica e la geometria fossero tenute attributo speciale di questa Divinità. Gl'Indiani diedero in moglie a *Brama*, creatore dell'universo, *Sarasvatí*, che vuol dire la *intelligenza primitiva*, l'alta saggezza, la regina e la protettrice d'ogni scienza. Ella ha per simbolo la lira, giacchè è anche preside all'armonia, e quindi alla musica, reputata in tutta l' antichità come emblema dell'accordo di tutti gli esseri e la proporzione invisibile dell'universo. Per questo, al dire di Strabone, gli antichi la collegavano alla scienza delle cifre e delle misure, cioè

alle matematiche. Queste apparenze d'ordinanza ritmica e geometrica si manifestano nei modi come è rappresentato Brama, specialmente nel tempio di Élora a lui consacrato. Quivi egli sta assiso in una nicchia con a'piedi due leoni, immagini della potenza e della forza: due servi gli stanno a' fianchi, l'uno col fiore di loto, simbolo della creazione e della produzione, l' altro con un livello in forma di triangolo posato sur una specie di colonna. Sopra del nume vedesi un occhio allusivo alla penetrazione e alla saggezza ordinatrice. Superiormente a quest'occhio è collocato un archipenzolo, che discende sopra una linea orizzontale, e che forma due angoli retti, principii indeclinabili d'ogni spezie di costruzione regolare.

Presso gli Egizii, Ermete è il rivelatore della legge religiosa e morale, lo spirito regolatore della saggezza e della scienza, personificazione dell'attività degli dei. In tutte le immagini di quest' Ermete egizio sta una testa dell'uccello Ibis, che presso quella nazione, tutta rivolta al culto degli animali, era simbolo delle cifre e delle misure, quindi dell'astronomia e delle matematiche, le quali dalla tenebrosa religione egizia voleansi collegate alla teologia, e perciò considerate come scienza sacerdotale e sacra. Ermete figura anche nella prima religione degli Arabi; e in quei sacri libri vien nominato, egualmente che in Egitto, scrittore del cielo, calcolatore de' giorni e delle notti, quegli che pone in tutte le cose i principii della misura.

Il Tao dei Cinesi è del pari spirito, parola e numero, ed egli quindi presiede all'ordinamento delle cose morali e fisiche della creazione.

Così fatte idee entrarono in seguito a radicarsi presso i Greci, i quali attribuivano agli dei l'ordinamento di tutte le parti, di che l'universo si forma.

I Romani poi ponevano sulla testa delle loro divinità, e specialmente su quella di Giove reggitore del tutto, il *modio*, misura delle biade, siccome simbolo dell'attività divina, la quale

crea, produce e misura; cioè coordina e dispone quante sono le cose create.

Gli Etruschi tenevano come scienza sacra la geometria e la misura de' terreni, e ne faceano preside Giano, ch'essi adoravano come suprema Divinità.

Presso gli Ebrei, la potenza creatrice non è personificata come in tutti gli altri popoli antichi, ma pure, nel libro dei Proverbii, la saggezza ordinatrice è fatta compagna quasi al creatore, quando egli prepara i cieli, circonda di limiti l'abisso, pone l'aria a sovrastare la terra, prescrive leggi alle acque, posa i fondamenti del mondo.

Questi concetti sulla creazione e la formazione delle cose, gli antichi li applicarono costantemente ai tempii ed a tutti i luoghi santi, nei quali vollero sempre introdurre quelle leggi di misura che scorgeano nel mondo materiale, tenuto da essi, come già dissi, albergo della Divinità.

Nè tutto questo simbolismo geometrico avrebbe a' sacerdoti bastato, per offerire nel tempio un'immagine complessa della creazione, siccome sede della Divinità, se a tale sistema (che potrebbe dirsi panteistico, perchè poneva l'essere supremo in ogni molecola della materia) non avessero aggiunto un'impronta facilmente comprensibile, la quale porgesse idea di questo misterioso culto della natura. A tal fine, nessun mezzo parve ad essi migliore, che quello di rendere l'interno del tempio impenetrabile alla luce del sole, quasi volessero così adombrare le tenebre e gli arcani fra cui il nume opera i prodigii del mondo esteriore.

Considerato il simbolismo degli antichi nel concetto generale dei tempii, veduto come essi di continuo mirassero a rappresentare artificialmente l'ordinanza geometrica del mondo, fermiamo brevemente l'attenzion nostra su quel sistema numerico che tenevano base di questa ordinanza, così nel complesso che ne' suoi particolari.

Digitized by Google

L'armonia che regna nella universa natura, tanto preoccupò la immaginazione dell'uomo, ch'egli volle averne dinanzi, col mezzo dei numeri insieme congiunti, quasi una formula algebrica che di quella armonia ricordasse, in certo modo, le leggi, la misura, il procedimento. Nè questa è induzione di un sottile sistemeggiare, ma un fatto fulcito dalla storia, e più dall'esame dei monumenti; imperocchè in questi scorgonsi i numeri usati simbolicamente, e legati alle rappresentanze religiose. Il numero infatti, constando di leggi determinate, giova infinitamente, colla sua motilità progressiva, a dar l'idea più netta d'ogni proporzione e misura, raccoglie in sè l'impressione e l' analogia morale della causa e del suo effetto, e perciò con esso non è difficile stabilire, tra l'ordine celeste e il terreno, una rispondenza atta a spiegare le leggi dalla Divinità imposte al mondo.

Quei numeri, sopra tutto, che paiono dominare nell'organamento mondiale, ed essere moderatori dello spazio e del tempo, doveano venire riguardati come sacri, essendo l'espressione dell'ordine e della intelligenza, attributi della Divinità stessa. Di più, conducendo agevolmente alla contemplazione delle cose metafisiche, poteano facilmente venir convertiti in simboli atti ad adombrare la dottrina delle relazioni fra il mondo fisico e lo immateriale; vale a dire la filosofia. Quindi è che in tutti gli antichi sistemi filosofici troviamo radicata la dottrina del numero. La filosofia indiana riposa tutta sull'aritmetica; l'antico libro chinese *Yking*, scritto dal favoloso Fohi, significa *unità;* i Caldei col sistema numerico, base della loro filosofia, collegavano l'astronomia, l'astrologia e la teologia: gli Egiziani, colla guida dell'aritmetica, regolavano ogni disciplina: i Greci stessi, molto tempo prima di Pittagora, aveano un sistema di numeri filosofico e mistico che si perpetuava nei loro oracoli.

Se tutto il sapere degli antichi si raccentrava esclusiva-

mente nei sacerdoti, dovea per conseguenza diventar loro prerogativa anche la scienza, nella cui forma potea fondersi la teologia, cioè la scienza dei numeri e delle misure. Questo dovea principalmente avvenire in quelle religioni panteistiche, in cui le leggi della natura vanno considerate come inseparabili dal numero e dalla misura, e figurano, quasi, Dio stesso diffuso in tutta la materia per animarla. Perciò vediamo, p. e., il grande Ermete Trismegisto degli Egizii, venir considerato come unità, allorchè rappresenta la casta dei sacerdoti, e presentare tre forme ch' erano emblema della bontà, dell' armonia e della ragione.

Se potessi disporre di un maggior tempo che non è quello consentito a queste mie lezioni, stimerei non disutile trattenervi con particolareggiato discorso sull'arte dei primitivi popoli asiatici; ed in tal caso non mi parrebbe opera gettata venire considerando quali fossero le significazioni speciali che gl' Indiani, gli Egizii, i Caldei, i Babilonesi, i Persiani, attribuivano a ciascheduno dei numeri sacri; ma bramando io, più che su d'altro, d' intrattenervi intorno a quei fatti artistici ed archeologici, i quali meglio possono giovare alla educazione vostra, mi è forza non dilungarmi oltre al poco che vi accennai rispetto al simbolismo numerico degli antichi, riservandomi nella ventura Lezione a farvi più addentrato esame sull'indole e lo scopo del simbolo e dell' allegoria, per poi passare alla quistione importante per voi, vale a dire se a' giorni nostri convenga o no giovarsi dell'uno e dell'altra nei prodotti dell'arte.

Ora passerò a tracciarvi un rapido quadro dell'arte asiatica e dell' africana, e dissi rapido, perchè, importando che voi conosciate più che tutte la greca, la romana e la moderna, vi accennerò di quelle due, sol quanto basta perchè ne possiate discernere i principali caratteri.

Cominciamo adesso la celere corsa dall' India, siccome la contrada che pare fosse la prima abitata e quindi incivilita.

Codesta opinione, che fu soggetto di lunghe e spesso inutili polemiche degli eruditi, sembra rafforzata da un'ipotesi geologica, posta ora, non dirò in evidenza (perchè l'evidenza non è sempre la prerogativa di una disciplina in cui ogni dì si vanno creando nuovi sistemi), ma in qualche luce di probabilità.

Un grande cataclismo mondiale, raccertato da tutte le tradizioni, adombrato dai più antichi libri storici, raffermato dal gran numero di animali marini petrefatti che si rinvengono nelle viscere dei monti, ci mostra chiaro che questa *misera ajuola che ci fa tanto feroci*, fu un giorno tutta coperta dalle acque. Quando queste cominciarono ad abbassarsi, e, come dice la Genesi, *andarono del continuo ritirandosi*, finchè nel giorno *decimosettimo del settimo mese, l'arca si fermò sopra le montagne d'Ararat*, è naturale che il primo paese lasciato sgombero dalla universale fiumana, dovesse essere il più elevato, e su questo l'uomo piantasse sua prima dimora, crescesse a civiltà coi consorzii, e di là si stendesse alle altre regioni, di mano in mano che rimanevano asciutte. — Ora, la geografia ci indica tre punti elevatissimi del globo, siccome quelli che furono sede prima alle tre razze in cui si divide la specie umana. Il primo fra questi punti è il versante meridionale delle montagne, le quali dal mar Nero si estendono verso l'oriente sino all'India, e finiscono nella gran catena dell'Imalaja, le cui sommità inaccessibili, e coperte di nevi eterne, dividono con insormontabile barriera l'Asia centrale dalla meridionale. Queste montagne e i paesi che vi si legano al mezzodì, vennero sempre considerati come primo soggiorno della razza *caucasica*, stipite a quella di Europa e dell'Asia settentrionale. Al di là delle accennate montagne, oltre ai deserti di Cobi e del Tibet, troviamo altri abitanti le cui fisiche forme, la lingua monosillabica, ed altro sistema di vegetazione nella terra, ci denotano stirpe diversa, quella cioè dei *Mongolli*.

L'interno dell'Africa, e principalmente i paesi prossimi ai

monti detti della Luna, albergarono la terza di queste razze, cioè i *Negri*.

Se porrete gli occhi sopra una carta dell'Asia vi scorgerete una lunga ed alta catena di montagne che vi si stende da oriente ad occidente, e che divide longitudinalmente questo paese in due parti ineguali, e, per così dire, ne forma l'ossatura generàle. Queste montagne cominciano a sorger nell'India settentrionale ed in Tartaria, e da tale punto s'alzano gradatamente verso l'occidente, il mezzodì ed il settentrione. La catena che prolungasi verso sera, piglia nomi differenti, fra i quali primeggia quello del monte Tauro, che unito in Armenia vicino al Caucaso, serve a formare un secondo sistema di altezze.

Il Tauro abbandona il suo nome nell'Asia minore, e ricomparisce in Europa diviso, per mutarsi nel monte Emo e nei Carpazii, i quali prolungandosi si stendono verso le Alpi e colà formano un terzo sistema, che riprendendo il suo corso in Italia sotto il nome d'Apennini, passa in Francia ed ha fine in Ispagna. — Quella sconfinata intelligenza di A. Humboldt ebbe ragione di chiamare l'insieme di così lunga catena di monti la *cintura storica della terra*, perchè è dentro al sinuoso suo giro che noi incontriamo le più antiche tracce della storia primitiva degli uomini, come anche quelle dell'evo mezzano e dei tempi moderni.

Esaminando separatamente i tre sistemi montagnosi di cui toccai, troviamo una gran differenza nella elevazione rispettiva. I loro punti d'unione formano, per così dire, tre enormi scaglioni, il più alto de' quali è formato dalla vetta più eccelsa dell'Imalaja, posta a 2919 metri sopra i più elevati monti del Caucaso, i quali poi superano il Monte Bianco in Isvizzera di metri 842. Sicchè le più alte cime dell'Imalaja stanno sopra il livello del mare per metri 8556. Se la catena dell'Imalaja è dunque la più elevata della terra, ne viene di conseguenza, che abbiano un'eguale altezza comparativa gli altipiani infrapposti,

imperocchè la elevazione di questi è sempre proporzionale all'altra delle montagne da cui sono accostati. S'aggiunga che il clima è così felice su quegli altipiani, da permettere che vi sieno abitazioni d'uomini fino ad oltre 4000 metri di altezza, e che belle foreste di betulle crescano fino a più di 5000. È quindi verosimile che i piani dell'Imalaja sieno rimasti, od in salvo dalle acque, o sgomberi da quelle, assai prima che non l'Asia centrale e l'Europa, poste in una zona tanto inferiore. Ora, in questi piani è situata la vasta regione abitata dagl' Indi, e perciò è probabile ch'essi debbano considerarsi come il popolo che, primo dopo il diluvio, si raccogliesse in consorzio sociale, e, di conseguenza, il primo che raggiungesse la civiltà, e desse vita all' arte, che della civiltà è sempre una delle più potenti manifestazioni.

Se noi cerchiamo i caratteri dell'arte indiana in quegli estetici mistici che veggono per tutto il *palpito della pietra*, sarà un po' difficile che ne acquistiamo netta cognizione; giacchè, mentre da un canto la scapigliata filosofia di Cipriano Robert ci narra, che la pagoda indiana *apre timidamente gli occhi verso il sole;* salta fuori la febbrile parlantina di Michelet, a raccontarci, con estatica burbanza, come i monumenti dell'India sieno, altri maschi, altri femmine; e come le vaste caverne d'Élora ricevessero la fecondazione dell'arte da un gigantesco marito, vale a dire dalla piramide.

Nè qui il fantastico storico ferma il suo colossale sistema fecondativo; ma seguitando a descriverci, senza certo pudor di veli, questo matrimonio architettonico, ci promette una numerosa figliuolanza di caverne, di piramidi, di obelischi, di cui noi gli lasciamo tutte le dolcezze della paternità. E aspettando intanto che sì matta gravidanza di moli gigantesche giunga al suo nono mese, passeremo a guardare l'arte indiana con occhi meno coniugali di quelli del bizzarro sognatore francese.

Sebbene gl' Indiani abbiano avuto in dono dal cielo acutezza d'ingegno, di cui diedero belle prove nella perfezione della lingua, in una teologia sommamente speculativa, in una poesia ricca d'immagini, pure non valsero a salire molto alto nelle arti plastiche. Che se le loro leggi sacre scrupolosamente mantenute, e la maravigliosa perseveranza d'innumerevoli operai, seppero eseguire tempii sconfinatamente vasti, scavati entro ai monti, cerchiamo invano quello spirito elevato ed organatore che in Grecia valse a rinvenire tanta armonica bellezza nelle forme architettoniche. Nell'India, anzich'altro, troviamo un'arte che va errando alla ventura, fra una strabocchevole ricchezza di forme di ogni specie, nelle quali è raro di rinvenire semplicità e grandiosità. Un'impronta dominante vedesi però sempre nella colonna come nel pilastro, ed è quella di essere l'una e l'altro foggiati a guisa di balaustro, con profili nell'alto rientranti dallo scapo, e di trovarsi que' tozzi sostegni, sostenuti spesso essi medesimi da bestie che fanno ufficio di cariatide. Altro carattere è il lacunare piano, e diviso da grandi spartimenti. Ma ogni stile determinato sparisce poi negli ornamenti, accatastati l'uno sull'altro senza modo e misura. Tanto affastellamento d'ornamenti, portanti spesso un carattere fra loro cozzante, ci fa ripensare che il contatto con altre nazioni inspirasse negl' Indiani il pensiero d' imitare quanto vedeano presso quelle, senza saperne trar mai un'arte originale ed organica. E così solamente, dice quell'insigne, non so se chiamarlo artista od archeologo, che fu Ottofreddo Muller, che si può spiegare in maniera soddisfacente il singolare contrasto dell'eleganza classica manifestata da alcuni fregi, colla barbarie di certi altri, e il disordine non meno barbaro col quale gli uni e gli altri sono accozzati per formare un insieme architettonico.

A me pare per altro che, senza ricorrere ad un'ipotesi non sorretta da nessuna tradizione storica, e da nessuno dei

numerosi libri sacri dell'India raffermata, ci sia un modo più razionale di darvi spiegazione, ed è quello di considerare così vaste opere architettoniche come un prodotto di varie generazioni giunte col proceder del tempo a diverso grado di civiltà, e perciò operanti con sistemi più o meno perfezionati. Questo vediamo accaduto nei più grandiosi monumenti del medio evo, i quali cominciati ad alzare in un'epoca, manifestano il sistema architettonico di quella, e son poi condotti a termine più tardi, secondo i mutamenti che s'erano operati nello stile delle costrutture.

Solo che si consideri con attenzione, dice Langlès nella sua grande opera sull'India, l'immenso panteon d'Élora scavato in parte nella montagna, in parte lasciato fuor di terra, a furia di pazienti scalpelli, si vede chiaro che, e pilastri, e fregi, e figure scolpite, procedono con una progressione d'arte che non è possibile rinvenire in una sola epoca. Tanto più poi è da credere che quel vastissimo ricinto sacro fosse l'opera di molte e molte generazioni, quando si pone mente alla porfiritica durezza della pietra e alla tragrande estensione di lui. Esso ha nella sua maggiore lunghezza quasi 300 metri, e nella sua estensione trasversale 180. Or come mai può immaginarsi che questa vasta mole, la quale non ha neppure un centellino delle sue pareti e delle sue numerose colonne, che non vada coperto di laboriosi lavori di scultura, potesse in una sola età d'uomo venir compiuta?

Questo tempio, chiamato dagl' indigeni il *Kailasa*, può considerarsi il più grande fra i numerosi della provincia di Mavalipuram, ed è senza dubbio il monumento più prodigioso che venisse scolpito nel seno delle montagne. Esso racchiude come una specie di panteon delle divinità indiane, sebbene sia dedicato a Siva.

Duolmi d'essere così incalzato dal tempo, per non potervi descrivere parte a parte la sua mirabile icnografia, ed i

bizzarri ornamenti da cui va decorato, ma potranno a questo supplire le incisioni dei citati monumenti che trovansi con isquisita diligenza condotte nella nota opera di Guillahabaud. (*Monuments anciens et modernes*, ecc. vol. I). Esse gioveranno di certo a darvi, meglio che non le mie parole, netta l'idea di un sistema architettonico, gigantesco sì, ma disorganico, e privo di quelle preziose armonie della linea e della forma, che sole ricreano l'anima colle impressioni del bello.

Quanti furono però i colti viaggiatori che s'addentrarono in que' vasti sotterranei, tutti vennero presi da una indefinibile maraviglia, di cui essi non seppero rendersi ragione; ma quale la causa di ciò? Non la lanciata elevatezza del monumento, giacchè le forme ne son pesanti, e quasi schiacciate; non la regolarità delle linee, perchè non catenate da industri ricorrenze; non la varietà delle forme geometriche, perchè tutto tende al quadrato; non la distribuzione degli ornamenti, perchè questi vi sono, quasi direi, scaraventati alla rinfusa, e traboccanti di rigoglio. È solo quel vasto insieme d'erculeo lavoro che infonde nell'animo una reverente ammirazione verso la perseveranza dell'uomo. È impossibile nel guardar quelle moli non plaudire al genio dell'artista, che comandò alla montagna di convertirsi in cappelle e in piloni, di arrotondarsi in bassorilievi ed in simulacri, di spartirsi in aule interminate, di allungarsi in portici. È impossibile non sentire in quella uniformità di linee una certa calma religiosa, che rivela quasi il pensiero di chi immaginò quelle ampie caverne, e volte, con quelle tante maniere d'esprimere gli attributi e l'essenza del nume, manifestare il gran mistero del panteismo indiano, che proclamava un Essere Supremo sotto forme moltiplicate.

Tra gli scavi d'Élora è pure la così detta casa di *Visvakarma*, degnissima di attenzione, non per la grandezza sua, ma per la novità, e quasi oserei dire, l'eleganza delle sue forme. È colà che ravvisiamo un mutamento rimarchevole nell'ar-

te dell' India, imperocchè vi si ammirano absidi semicircolari che si catenano a gallerie, a guisa delle basiliche romane, e volte che s' incurvano in archi moltiplici; singolarità, la quale attesta come l'architettura, progredendo, abbandonasse la linea diritta per avventurarsi entro alle più astruse difficoltà della curva. Ove mai gl' Indiani rinvennero il modello di tale forma tanto maestosa ed elegante? Ove tolsero questa idea nuova, che appare tanto lontana dalle primitive loro creazioni? Senza ricorrere all' ipotesi accennata sopra del Muller e d'altri, che gl' Indiani cioè prendessero da altre nazioni il mutato sistema, parmi sia lecito pensare ch'essi attignessero l' idea della volta, così dal pittoresco archeggiare dei loro alberi sacri, e specialmente del banano in cui le gigantesche foglie s' incurvano flessuose a giro elittico od emisferico, come dalle grotte naturali delle montagne, sì frequenti nel suolo indiano.

Che che ne sia delle cause che originarono nell' India codesta trasmigrazione di stile, è però da vedersi in esso non altro che un'arte ancora pargoleggiante, imperocchè abbisogna sicuramente di minor scienza quell'operaio, il quale penetrando entro la roccia, ne sgombera gli aditi arcani, scava a sua voglia forme diverse, e, senza le statiche difficoltà che presentano i materiali mobili, allunga la pietra in colonne, la apre in peristilii, la gira in volte, che non quell'altro, il quale compone l'edifizio di pezzi staccati, e sòprattutto di cunei dottamente disposti, coi quali forma robusta catena d' archi con differenti curve girati.

Ma se ciò vale a diminuire il merito dell'architetto indiano, al quale è dovuto il monumento su cui discorro, giova per altro ad attestarne la remota vetustà; imperocchè quanto più si manifesta semplice un sistema di costruzione, tanto più l'edifizio deve considerarsi antico.

Questo tempio, consecrato da prima a Buda, fu in seguito occupato dai seguaci di Siva, che vi scolpirono gli osceni lor

simboli. Langlois, che lo visitò non sono molt'anni, vi cercò indarno le croci descritte da Langlès e sulle quali questo dotto spaziò in bizzarre congetture per provare, che la religione cristiana aveva avuta in qualche parte comune l'origine con quella dell'India.

Il citato Langlois, che di questo monumento ci ha dato una dottissima illustrazione, battè l'ali incerte della congettura per cercarne l'età, e riconoscendolo dedicato in origine al culto di Buda, conclude, che deve essere stato condotto fra il nono e sesto secolo innanzi l'era nostra.

Altri tempii scavati nel masso, e foggiati sull'identico sistema, son pure quelli di Parasnat e d'Indra ad Élora, poi gli altri di Elefanta, di Carli, di Malva e di Salsetta, che gl'Indiani, nella ignoranza loro, riguardano come l'opera dei demonii e dei genii malefici. I bramini (cioè i sacerdoti dell'India) li dicono eseguiti più che tremila anni innanzi l'era volgare, ed affermano che furono eretti da Visvakarma, l'architetto celeste, che insegnò agli uomini il secreto delle arti e dei mestieri.

È la solita leggenda di tutti i popoli antichi, che personificarono in un ente soprannaturale l'origine dell'arte e della civiltà. Rennell, nelle sue Memorie sull'Indostan, tiene invece questi tempii come operati nei primi secoli dell'era cristiana. Tra sì discrepanti opinioni, noi ci guarderemo bene dal prendere il curioso ripiego del cav. Wiebecking, che non trovando modo a conciliare le dissidenze, nè sapendo quale avviso potesse avere maggiore probabilità, pronunciò, che fra questi termini estremi conveniva prendere una media, e calcolare i detti tempii eretti sedici secoli innanzi l'era. Noi invece diremo e con Langlès e con Danniel, critici meno conciliativi, ma più savii, che nei monumenti su cui discorriamo, appariscono chiare le tracce d'un'arte assai antica e nazionale, che nulla trae dalle maniere d'altri popoli.

Più recenti sembrano le così dette pagode piramidali co-

strutte sopra terra con pietre e mattoni, e che per l'altezza e solidità dei lor ricinti pare servissero anche di fortezza. Venivano però costrutte principalmente per abitazione di monarchi, e per tempio de' numi. Vastissime erano, se dobbiamo giudicare da quella di Madurè che ancora per gran parte sussiste, perchè essa ha un miglio di circuito e contiene nel suo ricinto boschi, stagni, giardini, gallerie, tempii e case. La pagoda propriamente detta vi sorge nel mezzo, traricca della più grande magnificenza, e consta di una vasta piramide alta 153 piedi, con 110 di larghezza alla sua base.

Lo stile manifesta una singolare mescolanza di egizio, di greco e di cinese e fin di gotico, per la qual cosa è da credere che, quando fu eretta, gl' Indiani avessero di già sentita l'influenza, e dei commerci coll'Egitto e colla Cina, e quella di Demetrio figlio di Eutidemo, e di altri principi batriani che fondarono regni greci, circa 200 anni avanti Gesù Cristo, in molti luoghi dell'India, regni che continuarono fino all'invasione degli Sciti Mongolli. L'interno va decorato da pilastri singolarissimi, contro cui s'appoggiano elefanti a guisa di cariatide; ed è poi singolarità degna di nota il vedervi quell'arco a doppia curva concavo-convessa, che più tardi usarono gli Arabi, e che forse dagli Arabi trassero gl' insigni architetti del Palazzo Ducale e di molte altre costruzioni del medio evo di quest'unica Venezia.

Forse più vasta della descritta è la pagoda di Tanjaur, che si compone di dodici piani, ricordanza dello Zodiaco, i quali si ristringono ascendendo. Dedicata a Siva, porta ne' suoi prospetti esterni sculture numerose, fra le quali primeggia la figura del bue, emblema della fecondità.

Molte altre pagode sono sparse per l'India, ma quella che dee considerarsi come il tipo più completo della seconda maniera che tennero gl' Indiani nello architettare i tempii, è la pagoda di Calembron, situata nell'antico regno di Tanjaur,

Digitized by Google

sulla costa del Coromandel. Composta d' innumerevoli colonne, in cui servono di capitello fogliami stretti a fascio, di portici lunghissimi, di piramidi a varia foggia, di cappelle mistilinee, e tutta coperta di sculture ad alto e basso-rilievo, può, per la grandiosità sua, rivaleggiare a diritto coi monumenti più prodigiosi della classica antichità, dai quali però rimane molto distante per quanto spetta a bellezza, imperocchè le forme e la costruzione sua, manifestano sì molta perizia statica di edificare, ma l'assenza totale delle leggi del bello e dell'elegante.

Costrutture degne di venire considerate sono pure nell'India gli *Stupa* o *Topi*, i quali constano di forme cilindriche più o meno elevate e si chiudono in callotta sferica. Il primo gruppo di questi curiosi monumenti si trova a Peschawer sul fiume Cabul. Il secondo gruppo è presso Jellalabad; il terzo è vicino alla città di Cabul, capitale dell'Afganistan: il quarto è al piede della montagna Indou-Khon. Uno fra i più vasti di questi topi si vede a Manikyala, luogo situato sulla riva orientale del fiume Indo vicino alla città di Attok. Quasi tutti codesti monumenti son posti sopra eminenze chiuse da muraglie in forma quadrilatera, le cui quattro facce eguali vanno sempre orientate secondo i quattro punti cardinali. Contengono pure bacini, gallerie e sale destinate senza dubbio ai sacerdoti od ai guardiani di tali monumenti.

S'ignora ancora in quale epoca codeste singolari costrutture venissero alzate, ma Ritter le suppone murate fra il quarto ed il nono secolo innanzi l'era nostra.

Il tempo che ha dato un colore assai scuro ai giganteschi ciottoli coi quali sì fatte moli sono murate, le rispettò a grado, che nello interno di quasi tutte si rinvennero reliquie chiuse in una stanzetta formata di pietre squadrate.

Quello che v'ha di più degno d'attenzione in questi monumenti, giacchè rafferma quanto dicemmo sulle leggi cosmi-

che considerate siccome norme del sacro edificare presso i popoli più antichi, si è, che son tutti alzati secondo una determinata regola architettonica tolta dalla cosmogonia e dalla teologia degl' Indiani. Un abitante dell' Indostan, certo Ram-Raj, uno dei magistrati più rispettabili di Bengalora, si piacque, nel principio del presente secolo, di raccogliere in un'opera speciale, cura e studio di tutta la sua vita, la teoria e le norme che furon guida agli architetti sacri dell' India, desumendo quella e queste da tutte le nozioni ch'egli potè raccogliere nei sacri libri antichissimi della sua nazione. (Il suo lavoro fu pubblicato a Londra nel 1834 in una splendida edizione). Bella ed utile fatica invero, ma che noi non ci faremo ad analizzare, imperocchè confido che nessun di quelli fra voi che all'arte di Vitruvio si consacra, avrà il ghiribizzo di stendere progetti architettonici per alzare tempii a Siva, a Brama ed a Buda, e penserà invece ai bisogni della povera umanità europea, che, per ora, non par disposta a farsi delizia dell' indigesto affastellamento di mostruosi ornamenti, di che si compongono le sacre moli d' India. Vero è che anni sono vidi in una cospicua città d' Italia un progetto di cimitero cattolico, condotto sullo stile accennato, ma, la Dio mercè, l'esempio non ebbe imitatori, e spero che non li avrà nè anche in seguito.

Il carattere generale di questa architettura è necessario per altro sia conosciuto e dai pittori storici, se mai fossero chiamati (fortuna che ad essi non auguro) a rappresentare soggetti Indiani, e più che tutto dagli scenografi, perchè una volta o l'altra dovranno colorire di certo sulle tele teatrali le fantasticaggini braminiche per qualche ballo così detto eroico, in cui il coreografo vorrà commuoverci con fatti palpitanti d'affetto, presentandoci il nume Ravana colle sue dieci teste da scimia, o le danze della dea Lachemi, la quale, tuttochè sia dai bramini adorata come dea della bellezza e della eleganza, si piace però ornarsi col berretto e i sonagli di Pulcinella.

Digitized by Google

Poco è da dire sulla scultura degl' Indiani, rivolta tutta ad ornare le pareti di quegli enormi tempii colle immagini di Wisvakarma, di Brama, di Buda e di Visnù, strambamente e spesso oscenamente atteggiate, e con soggetti tolti dai sacri poemi, che l'India conta lunghissimi e numerosissimi. Invano cercherebbesi così nei bassorilievi, come nelle statue, un carattere artistico determinato come in Grecia nelle belle epoche eginetiche e fidiache, ed in Italia dopo Giotto sino a Raffaello. Da una tale mancanza ne venne però un picciolo bene, ed è questo, che la plastica indiana manifesta talvolta una felice imitazione del vero, tanto nelle teste che nella varietà degli atteggiamenti, ma in generale vi manca buon disegno e giustezza di proporzioni; difetto inevitabile d' altra parte in rappresentazioni dell'uomo, mostruosamente foggiato con molte braccia e gambe, e carico dei più goffi vestimenti.

Del resto, nulla di più singolare e di più inesplicabile, per chi non conosce l'indiana mitologia, delle rappresentazioni scolpite che circondano i tempii dell'India specialmente sotterranei. All'ingresso di questi son d'ordinario due giganti a quattro braccia per cadauno; nel vestibolo Siva e Bhavani con otto, da un'altra parte Ganesa colla testa da elefante.

Nella cappella ove sta il bove Nandi, è sempre Lachemi purificata dall'acqua che le versano sulla testa due singolari camerierc e tutt'altro che eleganti, cioè due enormi elefanti. Nella stessa cappella, oltre l'accennato nume, Ravana colle sue dieci teste da scimia, la storia della guerra dei Pandu. In fondo ai santuarii v'hanno d'ordinario le imagini delle divinità adorate dalle diverse sette, Brama, Visnù, Siva, Chrichnà, Buda, ecc.; singolare esempio di tolleranza religiosa raffermata dai sacri libri indiani, che dicono ai pellegrini, come ogni culto debba essere confuso in un vasto deismo, il quale poi, ponendo lo spirito creatore in ciascuna molecola della materia, si converte in quel panteismo, che, pur troppo, non rimase fra

le poco artistiche grotte dell'India vetusta, ma, per opera di nequitosi filosofanti, s'addentrò passo passo sin nell'Europa civile, a generare fatali utopie, che, sotto velo d'un ipocrita amore alla società, mira a spezzarne i più sacri e più onorevoli vincoli suoi, famiglia, proprietà, religione.

BIBLIOGRAFIA.

D. Ramée. *Manuel de l'Histoire generale de l' Architecture chez tous les peuples.* — Due vol. in 8.vo. Parigi, 1843. (V. vol. I., dalla pag. 51 alla 114).

P. De Bohlen. *L'Inde ançienne considerée dans ses rapports avec l'Egypte.* — 2 vol. in 8.vo. Konisberga, 1830.

Th. Danniel. *Antiquities of India.* — Londra 1790-93.

Langlès. *Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan en, 150 planches.* — Parigi 1813 in fogl.

Gailhabaud. *Monuments anciens et modernes chez tous les peuples.* — V. 4 in 4.to; Parigi, 1843-1848. (V. vol. 1.°)

L. Battissier. — *Histoire de l'art monumental.* — Parigi, in 8.vo, 1845.

C. Ritter. — *Géographie de l'Asie.* — Berlino, in 8.vo, 1835-1836. (V. vol. IV).

Digitized by Google

Digitized by Google

TERZA LEZIONE.

Considerazioni sull'essenza della forma simbolica ed allegorica nell'arte, sul mezzi della sua manifestazione, e sulla convenienza, o no, d' usarla oggidì nei prodotti artistici.

A fine di esprimere l'*idea* concepita dall'anima, l'arte non ha che tre maniere di forma: la *simbolica*, che si consuma in isforzi inutili per far che la realtà manifesti concetti vaghi e mal definiti, e, o falsa le forme del mondo reale, combinandole in relazioni arbitrarie, ovvero, invece di fondere insieme la forma e l'idea, le raccosta nel modo il più grossolano, o più superficiale: la *forma classica*, che colla esteriore perfezione delle parti tenta significare la calma perenne dello spirito, o, per dirlo con Omero, il sorriso eterno degli Dei: la *forma romantica*, che coi segni esterni vuol manifestare quanti sono i moti dell'affetto e della passione, e tutta la vita interna dell'anima.

Noi dobbiamo occuparci ora della prima di tali forme, serbando ad altro momento il determinare l'indole delle altre due e i mezzi più agevoli ad attuarle artisticamente.

Il simbolo, nella significazione che abbiamo data a codesta parola, diventa, più ancora che il cominciamento, il preambolo dell'arte; e ci si manifesta come il mezzo inflessibilmente

necessario ai popoli primitivi, di esprimere i concetti sopranaturali uscenti dalla contemplazione della natura e dalla maraviglia congenita a siffatta contemplazione. Imperocchè quei popoli non valevano ad esprimere colla personalità l'idea dell'assoluto o i fenomeni del creato; nè altro quindi sapevano se non accozzare insieme, imagini vaghe di tutto quanto poteva, in un modo più o meno diretto, richiamare allo spirito il concetto della Divinità.

Il simbolo, considerato sotto tale punto di vista, appartiene, più che ad ogni altro paese, all'Oriente, e di là ci guida, per una serie d'intermedii, di transizioni e di analogie, alla vera realizzazione dell'ideale sotto la forma classica. Noi dobbiamo dunque distinguere il simbolo propriamente detto, come formante il tipo di tutti i concetti, di tutte le rappresentazioni dell'arte a quell'epoca primitiva, da quella specie di simbolo il quale non è se non una forma allusiva o commemorante un'idea.

Il segno che si vuol far servire da simbolo non deve esser preso per ciò che esso rappresenta allo sguardo, ma come la significazione analogica di un fatto più esteso e più generale. V' hanno dunque nel simbolo due termini da distinguere, il *segno* e l'*idea*. Il primo è un fenomeno sensibile, il secondo un concetto dello spirito.

Il simbolo è quindi, innanzi tutto, un *segno*; ma nel segno propriamente detto, la relazione che unisce questo alla cosa significata, non può essere che arbitraria, perchè formata a sua voglia dalla imaginazione. L' oggetto sensibile e l' imagine non valgono da soli a rappresentare la cosa che adombrano. Mi spiego con esempii: nelle lingue, i suoni articolati esprimono ogni specie d'idee e di sentimenti; ma le parole di cui si compone un idioma non possono legarsi alle idee se non in quel modo convenzionale già stabilito al momento in cui l'idioma stesso si formò. I colori ci forniscono un altro esempio:

Digitized by Google

vanno adoperati nelle coccarde e nelle bandiere per indicare a quale nazione appartenga un individuo od un vascello; ma questi colori per sè medesimi non chiudono veruna qualità che loro sia comune coll'oggetto cui essi accennano, la nazione, per esempio. Non è dunque così che noi dobbiamo considerare il simbolo nell'arte, poichè l'arte, consiste precisamente nel legame e nell'affinità intima dell'idea colla forma.

Ben altrimenti va la cosa relativamente al segno particolare che costituisce il simbolo. Il leone, p. e., sarà adoperato come simbolo della magnanimità, la volpe della furberia, il triangolo della Trinità: ma il leone e la volpe hanno entro a sè stessi le qualità di cui devono esprimere il senso. Il triangolo equilatero nella perfetta eguaglianza de' suoi lati e dei suoi angoli, ha relazione coll'idea di Dio, quando la religione concepisce i suoi attributi sotto il riguardo, del numero e della qualità matematica.

Perciò, in questa sorta di simboli, l'oggetto esteriore rinchiude già in sè medesimo il senso della rappresentazione per la quale viene adoperato: quindi non è un segno arbitrario od indifferente. Tuttavia egli non deve essere considerato in sè stesso, nella sua esistenza reale od individua, ma soltanto come un' imagine destinata a risvegliare nello spirito un' idea generale.

Ma, sebbene il simbolo non sia, come semplice segno, straniero all'idea ch'esso esprime, non deve poi, a fine di rimaner simbolo, rappresentarla perfettamente, perchè in tal caso il simbolo si identificherebbe colla immagine che vuol rappresentare, e di conseguenza cesserebbe d'esser simbolo. Primieramente l'oggetto preso come simbolo contiene in sè stesso una somma di qualità, che nulla hanno di comune coll'idea. Inoltre l'idea non è sempre una qualità astratta come la *forza* e la *furberia;* ella può essere concreta e complessa. Può quindi racchiudere molte altre qualità che non son quelle costituite dal

fondo del simbolo. Perciò il leone non è solamente forte, e la volpe solamente destra. L'idea quindi e la sua imagine possono diventare indifferenti una all'altra, perchè l'idea può essere rappresentata da una serie di altre imagini, e la stessa imagine esprimere idee differenti. Si può ben dire, per esempio, che il miglior simbolo della forza è il leone, ma potrebbe anche essere il toro, l'elefante, la colonna, ecc. ecc.

Da ciò ne segue che il simbolo sia di sua natura essenzialmente *equivoco*. Vedendo un simbolo è lecito esaminare se sia veramente tale; e supponendo anche che lo sia, richiedere, quale fra le significazioni che un simbolo può racchiudere, abbia a considerarsi come la esatta. Ora, soventi volte, la relazione fra il segno e la cosa significata può essere ben lontana.

L'ambiguità connaturata al simbolo non cessa, se non quando, ciascheduno dei due termini, l'idea e la forma, annunciano la lor relazione. Ma allora, esattamente parlando, l'oggetto sensibile non è più un simbolo; diventa una semplice imagine; e la relazione dell'imagine col suo significato si muta in *comparazione;* giacchè nella comparazione i due termini devono essere presenti allo spirito, ma separatamente, l'idea da una parte, l'imagine dall'altra. Se la riflessione non è ancora abbastanza sviluppata per poter afferrare nettamente l'idea generale in sè stessa ed esprimerla col suo carattere proprio, codesta separazione non può operarsi. I due termini rimangono confusi insieme.

L'ambiguità è tanto più grande nel simbolo propriamente detto, che il suo senso non deve essere spiegato da circostanze accessorie. Quello che cresce l'equivoco egli è, che, in ragione di questa medesima incertezza, le relazioni fra l'idea e la sua imagine, diventano questioni d'abitudine, e, in fine, un che di convenzionale.

L'abitudine può ben rendere il simbolo più chiaro, ma

solo per uomini che vivano nella stessa cerchia d'idee e di costumi. Per qualsiasi altro la cosa non procede così. — Se, per esempio, in una chiesa cristiana vediamo un triangolo, una tal figura non deve essere considerata da noi come un semplice triangolo, ma invece quale senso simbolico. Posta in altro luogo, al contrario, questa medesima figura, non può venir presa come simbolo, o almeno come segno della Trinità. Quelli poi che non professano la fede cristiana devono di necessità fluttuare nel dubbio sul senso del simbolo. E noi stessi non possiamo punto determinare con eguale certezza, se un triangolo debba essere considerato semplicemente come tale, o simbolicamente.

Ciò ch'esposi intorno al simbolo ed al suo carattere equivoco, non s'applica soltanto a qualche esempio isolato che vediamo intorno a noi, ma ad un insieme di creazioni straordinarie, le quali formano tutta un'epoca nella storia dell'arte, e comprendono l'arte orientale quasi intera. Quando noi ci troviamo entro al vasto mare delle rappresentazioni simboliche offerteci dalla Persia, dall'India, dall'Egitto, tutto ci pare strano, noi sentiamo di camminar fra gli enigmi. Quelle imagini non ci occupano per sè stesse; quella fantasmagoria non porta all'animo alcuna soddisfazione; ed esige da noi che penetriamo oltre alla forma sensibile per rinvenirne il senso intimo. Altre produzioni v'hanno pure colà le quali nulla manifestano di grave e son come giochi di fanciulli, scherzi di un'incomposta imaginazione.

Codesto difetto di conformità fra l'idea e la sua espressione artistica, si presenta qualche volta anche nell'arte classica, quantunque il classico si distingua dalla forma simbolica, non foss'altro per la evidente chiarezza sua. L'ideale classico in effetto è chiaro, perchè egli adempie la vera condizione di quello che dall'arte voleano i Greci. Egli chiude, cioè, un'idea sostanziale compresa dallo spirito e deposta in una forma ade-

quata, che ne è la vera espressione, mentre nel simbolo e anche nella comparazione, l'imagine rappresenta, oltre l'idea di cui è l'espressione, altre idee straniere, come ho già notato sopra.

Nonostante, l'arte classica ha anch'essa un lato equivoco, giacchè nelle rappresentazioni mitologiche degli antichi, possiam domandarci, se dobbiamo fermar l'attenzione sulla forma esterna quale si offre a noi, ammirare quelle favole, quasi giuochi d'un'imaginazione felice e feconda, o veramente cercare un senso più profondo. — Tale considerazione diventa più grave, quando il contenuto di queste favole si compone delle azioni e della vita intera degli Dei, perchè allora quelle istorie vanno considerate come indegne dell'idea di Dio, e come un'invenzione assurda, che urta ad un tempo il buon gusto ed il sentimento religioso. Se, per esempio, noi scorriamo le dodici fatiche d'Ercole, se udiamo raccontare che Giove precipitò Vulcano dall'Olimpo nell'isola di Lemno, e che il nume ne restò zoppo, noi crediamo che non vi si tratti se non di una fiaba inventata dalla fantasia. Egualmente i numerosi amori di Giove possono apparirci come finzioni arbitrarie. Ma da altro lato, poichè tali istorie si raggruppano intorno alle divinità e formano come la base dell'antica civiltà greca, è verosimile ch'esse racchiudano un senso nascosto più esteso e più profondo che non sia quello offertoci direttamente dal mito.

Tutto quello che qui dicemmo intorno al simbolo non deve confondersi coll'allegoria. L'allegoria cerca di rendere sensibili i caratteri determinati d'un concetto generale, colle proprietà analoghe degli oggetti che cadono sotto i sensi; ma non per velare a mezzo un'idea, e presentare una quistione enigmatica. Il suo fine, al contrario, è precisamente la chiarezza; di maniera che l'oggetto esterno di cui ella si vale, dovrebbe, per l'idea che apparisce in lui, mostrar-

si della maggiore evidenza. La sua destinazione principale è dunque di personificare, e nello stesso tempo, di rappresentare, sotto forma d'un oggetto reale, le situazioni generali, le qualità astratte appartenenti così alla vita umana, come alle forze mondiali; per esempio, la Religione, l'Amore, la Giustizia, la Discordia, la Guerra, la Pace, le Stagioni dell'anno, la Morte, la Fama, ec. Ma codeste personificazioni non sono, nè pel loro fondo, nè per la forma loro, personificazione vera, un' individualità vivente, sono sempre un concetto astratto, che conserva soltanto l'apparenza della personalità. Di conseguente, esse devono essere considerate come un'esistenza puramente nominale. Si ha un bel prestare la forma umana ad un essere allegorico, esso non s'accosterà mai all' individualità concreta e viva d' un personaggio reale, perchè, a fine di rendere quest' essere allegorico adatto a rappresentare un concetto astratto, bisogna precisamente togliergli ciò che costituisce la sua personalità e la sua individualità.

Fu dunque a buon diritto che venne marchiata l'allegoria di freddezza, ed a ragione Hegel affermò, che essendo astratta l'idea ch'ella esprime, essa è piuttosto un prodotto del ragionamento, che non dell'imaginazione, nè suppone alcun sentimento vivo e profondo del fenomeno. Alcuni poeti, come p. e., Virgilio ed il Tasso, furono forzati a ricorrere agli esseri allegorici, perchè non seppero creare numi che avessero una vera personalità, come quelli d' Omero.

Una seconda ragione che rende fredda l'allegoria sta in questo, che gli attributi dai quali viene spiegata, non sono mai abbastanza collegati con essa per identificarsene. Codesta separazione delle idee generali e delle idee particolari che la determinano, rassomiglia a quella del soggetto e dell'attributo nella proposizione grammaticale.

Per rappresentare, anche a'dì nostri, i caratteri particolari dell' idea generale in una maniera sensibile, si usano gli em-

blemi tolti ai fenomeni esterni, alle azioni, alle circostanze che s' uniscono alla manifestazione di codesta idea nel mondo reale, ovvero gl' istrumenti ed i mezzi di cui dobbiamo servirci per realizzarla. La Guerra, per esempio, va distinta dall' armi, dalle lancie, dai cannoni, dai tamburi: la Primavera, l' Estate e l' Autunno, dai fiori e dai frutti, che vengono sotto l' influenza particolare di ciascheduna di quelle stagioni: la Giustizia viene contrassegnata dalle bilancie: la Morte da un orologio a polvere e da una falce. Ma siccome nell' allegoria l' idea è la cosa principale, e le forme esterne che servono a rappresentarla le sono tanto più subordinate quant'essa è più astratta, ne segue che ciascuna di tali idee accessorie figuri come semplice attributo. Perciò l' allegoria riesce doppiamente fredda. Da un lato, essendo essa personificazione d' una idea astratta, le mancano vita ed individualità; dall' altro, i segni esterni presi isolatamente non hanno alcun senso, perchè, se pur richiamano le qualità dell' idea, non la formano però. Mi spiego più chiaro: l' idea, che dovrebbe essere il legame ed il centro di tutti questi attributi, non è un' unità vivente che si sviluppi liberamente e si manifesti col mezzo di queste forme particolari: è un segno puramente astratto, tutto esterno, ed abbassato al livello di semplice attributo. È per tal ragione che nell' allegoria non viene considerata mai come reale ed independente l'esistenza degli esseri personificati; dal che ne viene che non si possa dar la forma d' un essere allegorico all' essere assoluto ch' è Dio.

Fed. Schlegel pretese ch' ogni opera d' arte debba essere un'allegoria. Tale proposizione non è giusta, se non in quanto essa si riduca a dire, ch' ogni opera d' arte debba presentare un' idea generale ed avere un senso. Ora, ciò che designammo qui come allegoria, è una rappresentazione inferiore pel fondamento come per la forma, e che non risponde, se non imperfettamente all' idea dell' arte. Ogni circostanza, ogni

azione, ogni relazione della vita umana chiude un elemento generale che la riflessione può afferrare; ma se l'artista vuol rappresentare codeste astrazioni col mezzo dell'allegoria, egli cade o nell'incomprensibile o nel gelido.

È forza dire per altro, che se pittura e poesia possono fare a meno dell'allegoria, perchè hanno in esse tutti i mezzi di rappresentare il reale, la scultura seguiterà però a valersene finchè chiusa nel testardo classicismo, stimerà di attuarne l'idea regolatrice, col porre figure allegoriche a spiegare le principali geste de' gran personaggi. Ma se i parteggiatori del classico avessero meglio guardato agli antichi marmi, sarebbonsi accorti, che nelle età greche e romane non poneansi mai vere allegorie, sui sarcofaghi e sui piedistalli delle statue iconiche sì invece rappresentazioni mitologiche, allusive alla religione del trapassato. Meglio sarebbe attenersi al sistema, ora da molti artisti saviamente usato, di collocare cioè sui piedistalli delle statue onorarie, bassorilievi figuranti i fatti principali dell'uomo a cui s'innalza la statua.

L'allegoria appartiene più all'arte del medio evo, che non all'antica. L'uso che in quell'epoca faceasi frequentissimo dei soggetti allegorici, può spiegarsi nella maniera seguente. Innanzi tutto il medio evo pone in iscena la individualità umana co'suoi fini e le sue passioni personali, l'amore e l'onore, i pellegrinaggi, le imprese cavalleresche, le avventure. Tutti questi enti e le azioni che vi corrispondono, presentano all'invenzione grandissimo campo. Ma, all'opposto, insieme a tale moltiplicità e varietà d'imprese e d'avventure, si collocano i principii generali che governano l'ordine sociale, e che non sono, nelle età medie, personificati in forma umana come nell'antichità. Codesti principii si manifestano dunque col loro carattere d'astrazione e di generalità, a fianco de' personaggi reali. Ora, se l'artista tenga dinanzi al suo pensiero tali astrazioni, e non voglia punto rivestirle

della forma accidentale, sotto cui esse sono descritte comunemente, non gli resta che a valersi della rappresentazione allegorica. Tanto accade anche nella sfera religiosa. La Vergine e il Cristo, le azioni e le missioni degli Apostoli, i Santi e le loro espiazioni, i martiri, sono, è vero, reali individualità; ma il cristianesimo rinserra nel tempo stesso idee generali, essenze spirituali, che non si lasciano incarnare in personaggi viventi, perchè esse devono essere precisamente rappresentate come concetti generali; quali sono, ad esempio, la *Fede*, la *Speranza* e la *Carità*. I veri del cristianesimo vanno, religiosamente parlando, concepiti nella essenza loro incorporea, sicchè la poesia medesima si eleva a sublimità, sviluppando così fatte dottrine da tale elevato punto. Ma allora la rappresentazione sensibile diventa alcun che di subordinato e fin di straniero all'idea che essa manifesta. In tali casi l'allegoria è la forma dell'arte che forse soddisfa più agevolmente e più naturalmente ad un simile bisogno.

È in tal senso che Dante introdusse molti concetti allegorici nella Divina Commedia. Così p. e., la Teologia gli apparisce confusa coll'immagine della sua Beatrice. Ma una tal personificazione (e questo appunto ne fa la bellezza) tiene il mezzo fra l'allegoria propriamente detta e il ritratto di quella che il poeta aveva amato nella sua gioventù. È la personalità umana che, comprendendo in sè le qualità generali della vita contemplativa propria al teologo, ne diventa come specchio ed imagine, e a mezzo, dell'amore appurato da ogni senso terreno, si fa più efficace sull'animo del poeta. Sicchè ella gli appare, questa Beatrice, come la figlia, non d'un mortale, ma d'Iddio. La bollente natura italiana del sommo cantore ne concepì per lei tale una fiamma d'affetto, che non si estinse più; e quando il genio della poesia destossi vivissimo in lui, in un'epoca, nella quale già la morte gli aveva rapito

l'essere tanto adorato, ei consecrò a codesta Beatrice, religion del suo cuore, l'ammirabile Poema *a cui posero mano e terra e cielo.*

Veduto adesso quanto sia di arbitrario, d'equivoco, di freddo nel simbolo e nell'allegoria in sè medesimi, e nelle relazioni loro coll'arte antica, facciamoci a rintracciare se queste due maniere di rappresentazione convengano o no alla moderna.

Quando bene consideriamo che la qualità prima dell'arte moderna è la manifestazione degl'interni agitamenti dell'animo espressa colle forme ed i modi più facilmente accessibili all'intelletto, parrebbe che, e simbolo ed allegoria, dovessero venire esclusi dal campo dell'arte, appunto perchè, non essendo che un segno, quando equivoco, quando arbitrario, convenzionale sempre, mal giovano a codesta manifestazione, imperocchè non possono esprimere i moti interni del cuore, ma solo ricordarli con languide analogie.

Per altro, innanzi di dare totale bando a questi modi dell'arte, è debito aver riguardo ad un fatto di gran rilevanza, ed è, che la forma simbolica, ed anche in parte l'allegorica, se fu quasi del tutto esclusa dall'arte, rimase tradizionalmente nel linguaggio comune di tutte le nazioni civili, e quindi vale, codesta forma, a ricordare ancora, e talvolta a rappresentare le idee astratte, a cui un tempo alludeva. Quando, per esempio, diciamo i *gigli dell'innocenza*, *le rose della giovinezza*, *i papaveri della morte*, noi usiamo di metafore che son veri simboli, perchè, a mezzo d'imagini figurabili, rammentano al pensiero il candore dell'animo, la floridezza giovanile, la morte simile a prolungato sonno. — E se noi, meno arcadici dei nostri padri, non ingiunchiamo più le scritture colle famose *veneri del discorso* (simbolo forse non disadatto a quanto avea d'infemminito e di molle la fiacca lingua del 700) chiamiamo però ancora le alte

menti, *aquile d'ingegno*; i malvagi, *serpenti*; *volpi* o *rettili*, i tenebrosi raggiratori, e così via.

Or dunque, se il simbolo si mantiene ancor nella lingua, vuol dire che esso ancora rappresenta all'animo l'astrazione d'un' idea, e può venir inteso anche usato nell' arte. Si bene l'usarlo sarà solo di certi casi e pochi, quando cioè sia indispensabile esprimere un pensiero astratto, che non possa in un modo estrinsecarsi nè coi fatti, nè colle individualità. Io son forzato, per esempio, a rappresentare in una sala la *Forza* come idea generale: non v'ha mezzo, sarò costretto a figurare una donna con piglio austero e con membra torose. Ma ancora nessuno la riconoscerà, se non ci porrò dappresso il leone, la clava, la colonna; in fine tutti quegli emblemi coi quali suolsi, da secoli, denotare codesta virtù, spesso operatrice di molti vizii.

La pittura d' oggi ha ben meno delle altre arti da pensare a sciogliere l' arduo problema, perchè, grazie al cielo, nessuno pensa quasi più a farsi dipingere su per le muraglie Venere e la sua colomba, Vulcano e la sua fucina, Bacco ed il suo tino. E neppur si trovano facilmente genti così amiche dell' allegorismo, da volere personificazioni della *Forza*, della *Prudenza*, dell' *Ira* e dell' *Invidia*. Codesti sentimenti non bramansi più vedere espressi da una fredda astrazione, sì invece dai fatti reali in cui si manifestano evidentissimi.

Ma in diversi panni sono scultura ed architettura. La prima, p. e., abbandonando ai pastorelli canori d' Arcadia, i Marti, i Giovi, le Giunoni e gli Achilli, ha surrogato un altro sistema di personificazioni (e fu a grande profitto dell'arte) per manifestare l' astrazione degli affetti più intimi dell' anima, in relazione coll' odierno sviluppo morale della società. Vedemmo quindi scolpite ai nostri giorni, con espressione veramente toccantissima, e la Fiducia in Dio, e la Pudicizia, e la Malinconia, e l'Umiltà, e l'Innocenza, opere tutte egregie, che

diedero solenne mentita agli estetici del classicismo, i quali sosteneano, non potere e non dover la scultura, per conservare la bellezza della forma, consecrarsi ad esprimere altro che la calma oziosa dei numi d' Olimpo.

Ma tutte queste sì ben pensate personificazioni dell'intimo affetto difficilmente si possono indovinare a primo sguardo (e senza evidenza le opere d' arte perdono assai d'efficacia) se non vadano accompagnate da simboli che ne schiarino il significato. Sicchè sarebbe facile che la Malinconia venisse presa per una donna accorata qualsiasi, ove non avesse dappresso un ramo di *passiflora*; nè la Pudicizia imprimerebbe l' idea della casta ritenutezza senza le frondi della *mimosa pudica*; nè l' Innocenza parrebbe tale senza il fiore di giglio.

Laonde ne viene, che codesti simboli, senza essere strettamente necessarii, sieno almeno opportuni. Quello che non è opportuno nè alla scultura, nè ad arte qualsiasi, è l'allegoria cincischita d' emblemi tolti all'Oriente, o creati da una stravagante affettazione di sentimentalismo; l' allegoria che foggia Mitra e il suo culto oscenissimo a figurar la natura; l' allegoria che pone, in atto di pianto sulle tombe, perfino le cose inanimate; l'allegoria che personifica quanto v' ha di meno personificabile, i Secoli cioè, i Regni del mondo, le Guerre, le Vittorie, le Paci. Allora l' arte perde i suoi due elementi, diventati adesso indispensabili, *chiarezza* e *verità*; e si converte in enigma, dinanzi a cui solo gongolano i pedanti, e sbadiglia il popolo.

Che se nella statuaria il simbolo e l' allegoria possono oggidì intralasciarsi, nell' architettura, specialmente religiosa, tornano indispensabili. Non vengo altrimenti qui a parlare di quegli emblemi ridevoli della mal intesa architettura classica, la quale, dinanzi ad una chiesa d'ordine dorico, metteva nel fregio i bucranii e le patere, come nel tempio di Minerva ad Atene, e che in un palazzo signorile de' nostri dì, cacciava i

grifi del tempio d'Antonino e Faustina: parlo di quegli altri, che possono aver relazione all' uso dell' edificio.

L'arte della sesta, non avendo, come le altre due del pennello e dello scalpello, a scopo la rappresentazione della natura, ma invece mirando a manifestare gli usi interni di una fabbrica, col mezzo delle sue apparenze esteriori, non può colla sola forma organica giungere a tanto: è forza che ella si valga di tutti que' mezzi, i quali, se non altro per convenzione, servono a far più evidente la idea, e fra questi mezzi ci sono i simboli.

A far comprendere che una fabbrica è destinata ad uso di teatro, gioverà dunque ancora porre a fregio liuti ed arpe, ma non, come nel teatro d'Innsbruck, dove il male accorto architetto convertì la Lira apollinea in finestra, e forzò quindi gl'infelici abitatori di quel locale a conficcar la testa fra l' una e l' altra corda di così stramba apertura. Se si dovrà innalzare la abitazione d'un prelato, sarà conveniente porvi a decorazione i sacri arredi di cui egli si vale, ma non disporli alla rinfusa, a guisa di sconvolta masserizie, come nel nostro palazzo patriarcale.

Oh! no: se la fredda lingua del simbolo è talvolta giovevole nelle opere della sesta, forza è combinarla coll'edificio a modo di ben composta decorazione, sicchè ella sia veramente fregiatura elegante catenata alle parti organiche della fabbrica, non assurdo od accidentale accessorio.

Concludiamo dunque, che se la scultura tal fiata, l'architettura spesso, hanno bisogno de' simboli per imprimere più spiccata l' *idea*, questi simboli esser debbono adoperati con sobria opportunità, sicchè diventino aiuto all' intelligenza, non o guide uniche per dirigerla, od enigma oscurissimo per affaticarla.

BIBLIOGRAFIA.

Millin. *Dictionnaire des Beaux Arts.* — Vol. 3, Parigi, 1806 (alla parola *Allegorie*).

Winckelmann. *Saggio sull'Allegoria, particolarmente per le arti.* — (V. il vol. VII delle opere dell'autore, nell'edizione di Prato, 1831).

Hegel. *Cours d'Esthétique.* — (V. vol. II).

F. Creuzer. *Symbolik und Mythologie der alten Voelker ec.* (5 volumi).

F. C. Baur. *Symbolik und Mythologie, oder di Naturreligion des Alterthums.* — (3 vol. in 8.).

Digitized by Google

Digitized by Google

QUARTA LEZIONE.

L' Arte presso i Babilonesi, i Caldei, i Medii, gli Assirii, i Licii.

Uno dei più antichi popoli dell'Asia non solo ma del mondo, è senza dubbio il babilonese, che ingigantito col volger de' secoli, allargò il suo dominio su tutta l'Asia occidentale nell'epoca che prende dall'825 fino al 539 innanzi Gesù Cristo. L'arte per altro di questo popolo si racchiude quasi tutta fra Babilonia e i suoi contorni, seminati di gigantesche rovine. Codeste, se per la bellezza loro non sono paragonabili alle rovine d'altri paesi, riempiono però i viaggiatori di maraviglia, imperocchè esse possono aver posto fra i più vetusti avanzi della pristina civiltà della terra, siccome quelle a cui s'annodano tradizioni che rimontano poco meno che ai tempi primitivi della storia del genere umano. Stimo perciò non disutile trattenere alquanto il discorso su queste veneranda reliquie, perchè dovendo voi, o Giovani, di frequente rappresentare fatti biblici, a cui fu teatro Babilonia, egli è bene, per quanto è possibile, che conosciate il carattere principale di quei monumenti e gli usi pei quali venivano alzati.

Due epoche distinte sono da notare in essi; quelli della prima rimontano alla fondazione della città, vale a dire alle

dinastie nazionali. Tali erano il tempio di Belo, di cui rimane qualche reliquia a Birs-Nembrod, e l'antico palazzo regio situato sulla riva occidentale dell' Eufrate. I monumenti della seconda epoca furono eretti sotto i principi caldei, che tennero il regno nel settimo secolo innanzi Gesù Cristo. A questa età appartengono il palazzo della riva orientale ed i giardini pensili. Di tanta grandezza or più non restano che scomposti ruderi, i quali di certo non potrebbero bastare a darci chiara idea di sì smisurate moli, se non ci venissero in aiuto le descrizioni che ce ne serbarono Diodoro Siculo ed Erodoto. Io dunque nel darvi conto, il più succintamente che mi sarà possibile, delle meraviglie contenute un tempo da Babilonia, prenderò a guida i due citati scrittori.

Questa grande città, che, al dire del principe degli storici, occupava un' area perfettamente quadrata con 22,200 metri per ogni lato, era posta in una vastissima e fertile pianura sull' Eufrate che, traversandola dal settentrione al mezzodì, la divideva in due parti eguali unite fra loro da un gran ponte di pietra. Un muro di mattoni cotti, alto, secondo il forse troppo immaginoso storico m.i 92.60, grosso 21.15, formava il ricinto della città. Cento cinquanta torri fiancheggiavano questo muro, e andavano protette da larghe fosse, in cui entravano per appositi canali le acque dell' Eufrate. Cento porte di bronzo, fornite di soglie e stipiti dello stesso metallo, schiudevansi a distanze uguali nell' accennata muraglia. Lo interno della città era diviso da cinquanta strade parallele e perpendicolari fra loro, che tagliavansi di conseguente ad angoli retti, e componevano tanti quartieri quadrati. Sulle due rive dell' Eufrate sorgevano due giganteschi palazzi congiunti da un ponte. Varii ricinti, egualmente di mattoni, accerchiavano il palazzo occidentale, e portavano dipinti tutta sorte d' animali coi lor colori, secondo natura. Nell' ultimo di questi ricinti era figurata una caccia, in mezzo alla quale primeggia-

va Semiramide a cavallo, in atto di lanciare un giavellotto contro una pantera, mentre vicino a lei stava il marito Nino, uccidente un leone.

La residenza dei monarchi, situata sulla riva orientale dell'Eufrate, mostravasi assai più piccola del palazzo descritto, ma non però meno ornata, perchè, oltre ad animali e caccie consimili alle accennate, vi stavano le statue in rame di Semiramide, di Nino, dei governatori delle provincie, e in mezzo il simulacro di Giove, che i Babilonesi denominavano *Belo*. In entrambi i palazzi offerivano argomento a gran maraviglia i tanto famosi giardini pensili, i quali si stendevano a guisa di terrazza sui tetti di quelli.

Nella parte orientale della città, e di contro ai rammentati palazzi, sorgeva la celebre torre, o tempio di Belo, che, insieme alle mura indicate, fu posta fra le maraviglie del mondo. Questo monumento, a tutti noto sotto nome di torre di Babele, vantavasi il più antico fra i Babilonesi, ed il primo che nell'Asia occidentale alzassero i popoli del ramo indo-caucasico, discesi dal Caucaso per invadere le ricche pianure della Mesopotamia. I sacri libri e gli storici antichi ci lasciarono su questo singolare monumento alcune indicazioni che possono giovare a porgerne un'idea.

Il primo ricinto di questa immane torre era quadrato; ed in ogni lato, lungo 370 metri, s'apriva una porta di bronzo. In mezzo surgevano, ristringendosi di grado in grado, otto scaglioni alti ciascheduno 23 metri, sicchè l'altezza totale era di metri 184. Allo esterno d'ogni scaglione distendevasi obliquamente una rampa di legno, che serviva ad ascendere; e in mezzo ad ogni rampa stavan disposti sedili per riposare.

Sul più alto scaglione rizzavasi un tempio con un gran lettisternio, dinanzi a cui rizzavasi una tavola, dicono gli storici, d'oro massiccio. Entro al tempio non vedeasi statua, ma i sacerdoti raccontarono ad Erodoto, quando visitò Babilonia,

che su quel lettisternio riposava ogni notte una vergine adorata dal nume del luogo. Allo intorno sulle pareti posavano numerosi mostri simbolici d'argilla dipinti a varii colori, che i Caldei riguardavano come un' imagine del caos, cioè come un abbozzo informe della creazione. Ezechiello ci narra che a' suoi tempi vedeansi ancora pitture che figuravano i figli dei Caldei nel loro costume nazionale. Allo esterno del tempio scorgeansi tre gran simulacri d'oro; l'uno in piedi in atto di camminare, ed era la divinità suprema, personificazione del sole, l'altra denominata Pià stava seduta sur un carro, e aveva alle sue ginocchia due leoni d'oro, ed ai piedi due serpenti d'argento; la terza, considerata come un sole femmina, teneva colla destra un serpente, colla sinistra uno scettro incastonato di pietre preziose. D'accanto ai detti simulacri stendevasi una tavola d'oro, con coppe pur d'óro pegl'incensi, e vicino, altari d'oro per le vittime; profusione incredibile di ricchezza, che di certo i creduli storici avranno esagerato, ma che acquista una certa fede, quando ai nostri giorni tutti i viaggiatori vanno d'accordo a dirci, che nei regni del Tibet e del Butam, e tempii ed altari presentansi coperti di grosse lamine d'oro, e d'oro si foggiano le statue del gran Lama.

Al piede di questa gran torre s'alzavano le abitazioni per sessanta sacerdoti di Belo, che profittavano di tutte le offerte fatte dalla cieca superstizione del popolo alle divinità. Così menavano lauta vita arricchendosi di preziose stoffe e di gemme di gran valore. Il profeta Daniello ci racconta come egli avesse scoperto nel tempio un passaggio occulto, per cui i sacerdoti s'introducevano ad impadronirsi di quanto era deposto dai fedeli sull'altare, e come questi ultimi, con goffa credulità, stimassero fosse tolto dal nume stesso.

Quando i Persiani conquistarono Babilonia, il tempio di Belo era ancora intatto; ma allorchè Serse tornò dalla sua fatale campagna di Grecia, avendo esausti in quella trista guer-

ra gli erari, pensò bene di spogliare il traricco tempio, che, rimasto abbandonato, a poco a poco cadde in ruina.

Molti viaggiatori credettero ravvisare i resti del tempio famoso in un immenso acervo di rovine che sta sulla riva occidentale dell'Eufrate, a due miglia circa del fiume; rovine che gli Ebrei tengono come la tomba di Nabuccodonosor. Sono, per lo più, grandi massi di mattoni vetrificati, e senza dubbio da un vasto incendio.

Da quanto v'ho narrato ben avrete potuto comprendere, come i precipui materiali di cui si valevano i Babilonesi fossero mattoni, e quindi è agevole indovinare, che con questi soltanto mal potevano lanciarsi ad un sistema architettonico vario e riccamente ornato. Perciò rare le colonne, e forse di legno, molto più che Strabone ci racconta, come a'suoi tempi, ne'villaggi circostanti a Babilonia, si adoperassero entro alle case pilastri di legno accerchiati spiralmente da fettuccie di giunco dipinte a varii colori. Negli edifizii non erano tetti simili ai nostri, ma, secondo un uso mantenutosi costante nell'Oriente e nell'Italia meridionale, vedeansi solamente terrazze, opportunissime a serenare dopo caduto il sole, e a respirarvi un'aria meno affannosa che non quella delle contrade basse ove la ventilazione mancava. Fu negato che i Babilonesi conoscessero l'arte di costruire le volte, ma innanzi tutto è difficile credere, che, avendo a disposizione solamente mattoni, non rinvenissero un modo di farli servire di coperture a vaste aule, quali doveano esser quelle dei lor palazzi sconfinati; poi, se è vero quanto ci narra Raymond, fra gli avanzi di una di quelle muraglie vedesi ancora una porta arcata, la cui ghiera è di mattoni uniti a cuneo. Il qual fatto proverebbe che Strabone non ci regalò una favola, allorchè disse, i principali monumenti di Babilonia essere coperti da volte.

Qualche parola anche de' famosi giardini pensili. La tradizione ci tramandò, che uno dei regnanti sirii in Babilonia

li fece elevare per amore della sua donna, la quale sempre lamentava, come in quelle vaste pianure mancassero gli alberi ombrosi del suo paese natio. Questo re, secondo alcuni, sarebbe il Nabucco della Scrittura. Strabone ci conservò di tali giardini così precisa descrizione, che possiamo dal suo racconto averne una chiara idea. Consistevano in un edifizio quadrato avente 120 metri di lunghezza per lato, e si componeano di dodici terrazzi sovrapposti a scaglioni rientranti, sicchè formavano una piramide tronca. Nell'alto d'ogni terrazzo correva una galleria, il cui soffitto formavasi di grandi pietre piatte. Sopra questo soffitto stendevansi quattro strati di varia materia, cioè, canne cementate coll'asfalto, mattoni in doppio ordine uniti col gesso, lamine di piombo, e in fine terra vegetale, che serviva a nutrire una straordinaria quantità d'alberi e piante rare. Grossi pilastri quadrati collocati a distanza, reggevano questo enorme peso. Molte scale esterne guidavano di piano in piano, e su uno de' pianerottoli stavan fisse alcune macchine idrauliche, le quali, poste in movimento da braccia umane, servivano ad elevar l'acqua dell'Eufrate sino alle parti superiori dell'edifizio. Altissimi e frondosi n'erano gli alberi, sicchè Quinto Curzio ci narra come essi avessero su quel suolo artificiale tanto sviluppo, da presentare nella loro circonferenza sino ad otto cubiti, e in altezza cinquanta; narrazione, a dir vero, che odora di favoloso, ma che attesta di certo una vegetazione floridissima. Codesti giardini erano ancora conservatissimi ai tempi di Alessandro, ma, abbandonati dappoi, crebbero le rovine della vasta città, nelle quali più non è possibile riconoscere, neppur per induzione, la magnificenza di Semiramide. Sicchè quando l'Inglese Ker Parter visitò quegli informi cumuli, vide i leoni sdraiati ai raggi di quel sole canicolare, levarsi lentamente dai lor giacigli, e scendere per l'altro versante della collina, appena scossi dalle grida degli Arabi compagni del viaggiatore. Così può ben dirsi che si avverasse

la profetica vision d'Isaia sulla deserta Babilonia, quando disse: *Quivi giaceranno le fiere del deserto, e le case saranno piene di serpenti; e i gufi vi canteranno.*

Come avrete avvertito dai pochi cenni che ne dissi più indietro, l'arte plastica dei Babilonesi non dissomigliava da quella degli altri popoli asiatici. Dei ed eroi foggiavansi in proporzioni colossali, ed in materie quanto era più possibile preziose. Solito costume di genti, a cui, essendo ignota la maniera di toccar colla forma umana il bello rivelatore dell'archetipa idea, tentavano raggiungerlo colla ricchezza e colla stranezza. Perciò l'oro e le gemme profusi con una prodigalità sconfinata; perciò artifizii subdoli e ridicoli per far parere animati quei mostri a cui si dava nome d'idoli. Quindi è che il profeta Baruccо c'informa, come i sacerdoti congegnassero entro alla bocca di questi idoli lingue mobili, che faceansi agitare con molle nascoste, a fine di mettere una paurosa venerazione nelle moltitudini. Quanto allo stile di questi simulacri sacri, non c'è dato portarne giudizio se non da que' cilindri babilonesi, che forse servivano da amuleti, ne' quali vedonsi scavati, entro all'onice e nella calcedonia, figure di re e di numi con una maniera tagliente e rozza che s'accosta alla prima degli Egizii.

A Semiramide vengono attribuiti anche i lavori di cui rimangono grandi rovine a Van in Armenia, quando questa provincia fu sottomessa all'impero assiro. Credesi che l'Amazzone coronata fondasse la città stessa di Van, chiamata ancora, nella lingua del paese, *Schamiramakert.* Sul versante settentrionale della collina, ov'essa era posta, veggonsi ancora colonne e statue mutilate, caverne scavate a braccia d'uomini nella roccia, ed iscrizioni in caratteri cunciformi, analoghe in qualche parte a quelle della Persia e della Siria. Semiramide scelse la montagna che si rizza in riva al lago di Van, per costruirvi una residenza regale, e perciò fece venire dal-

l'Assiria, dice Diodoro Siculo, 42,000 operai che lavorarono sotto la direzione di seicento architetti. Ei ci racconta, che tutti questi Vitruvii costruirono, con enormi massi di pietra, una vasta spianata sorretta da immensi sostegni sotterranei, che aveano più d'uno stadio di lunghezza. Sulla predetta spianata alzavasi il castello reale, contenente tempii e tesori pubblici, e chiuso da fortissimo ricinto di mura. Vigorosissime erano anche le muraglie di tutta la città, alla quale entravasi per ampie porte di rame. Penetratone il ricinto, vedeansi anche molti palazzi in pietra dipinti a diversi colori, piazze pubbliche, canali e giardini. Dalla descrizione che un viaggiatore tedesco ci tramandò delle rovine ancor sussistenti di tanta città, pare che lo stile architettonico non differisse da quello di Persepoli.

Vicino al regno di Babilonia era l'altro de'Medii, popolo appartenente alla razza ariana. Sottomessi in tempi remotissimi ai re d'Assiria, subirono anticamente l'influenza degli artisti di Ninive e di Babilonia. All'infuori de'sotterranei di Bi-Sutun, nulla più resta che possa darci idea del gusto dominante negli edifizii costruiti da'Medii. Ecbatane, ch'era la loro capitale, ci vien descritta nel libro di Esdra come una fortezza in cui stavano gli archivii del regno. Sette numeravansi i suoi ricinti, forniti nell'alto di merli, il cui colore variava ad ogni ricinto. Nel primo eran bianchi, nel secondo neri, nel terzo rossi, nel quarto azzurri, nel quinto e sesto argentati, nel settimo dorati; e, secondo Creuzer, che per tutto non vede che simboli, tanto i sette recinti, quanto i sette colori de'merli, rappresentavano i sette spazii del cielo accerchianti il palazzo del sole. Ai tempi di Polibio, Ecbatane era ancora città di gran rilevanza, ed egli ce ne descrive gli edifizii, che per magnificenza superavano tutti quelli dell'Asia; imperocchè e travi, e colonne, e pareti andavano rivestite di lamine d'argento e d'oro; e i tegoli stessi, al dir suo, erano del primo metallo. La

maggior parte di tante ricchezze fu rapita dai Macedoni al tempo di Alessandro. Antigone e Seleuco Nicanore saccheggiarono il resto. È da credere che codeste ricchezze fossero sterminate, perchè Strabone ci narra che Antioco, nelle rovine del tempio d'Ene, trovò colonne ricoperte d'oro, e mattoni pur d'oro, e tegoli d'argento, che furono valutati 4,000 talenti, lo che suona la somma gigantesca di 22 milioni di franchi. Di tutta Ecbatane, il tempo non conservò che un rocchio di colonna colla sua base simile in tutto a quelle di Persepoli, delle quali fra breve avrò a farvi parola.

Dissi più sopra che dell'architettura meda rimangono avanzi presso Bi-Sutun, città moderna costrutta nel luogo dell'antica Bagistan, di cui parla il citato Diodoro nelle sue storie. A ridosso del versante meridionale della collina, su cui è posta la città, si vedono due grotte o sale a volta scavate nel masso. La volta, anzichè semi-circolare, presenta una curva leggermente elittica. L'armilla va ornata da foglie d'acqua, e terminata verso i peducci da lunghe fettucce. Sulla chiave dell'arco s'incurva una specie di mezza luna con due fettucce a svolazzo. Nello sfondo dell'arco stanno scolpiti due genii, alti dodici piedi, che tengono in una mano una corona di perle, nell'altra una coppa. Il prospetto è coronato da merli, dietro a' quali si stende un terrazzo. Le pareti interne della sala vanno coperte da sculture, che paiono opera di greci artisti. Vi primeggia un soldato a cavallo vestito d'una cotta d'armi, e il cavallo stesso è coperto da un'armatura a minute maglie. Non ha nelle figure corretto disegno, ma gli ornamenti sono squisitamente eseguiti. Varii altri bassorilievi rappresentano cacce e pesche. A fianco della descritta è altra piccola sala, nella quale merita attenzione un bassorilievo, portante due monarchi che tengono nella mano destra un anello, mentre un soldato romano è steso ai lor piedi. A fianco è una figura, che quelli del paese tengono per Zoroastro.

Pare che questa scultura fosse eseguita sotto il regno di Bouram, 238 anni dopo Gesù Cristo, e rappresenti questo principe e suo padre Sapor I. L'anello da essi tenuto vien interpretato come il simbolo del mondo, e il soldato romano prosteso, come un emblema della decadenza dell'impero de'Cesari.

Altre rovine, che attestano quanta fosse la grandezza dei regnanti persiani conquistatori della Media, sono pur quelle della città di Suster costrutta da Sapor. Anche presso al fiume Karasaoo e la città di Deffoul, s'elevano monticelli composti di vasti acervi di mattoni e tegoli colorati. Uno di questi monticelli ha un miglio di circuito con l'altezza di 200 piedi, e si chiama la tomba di Daniello. Era forse una piramide simile a quella del tempio di Belo a Babilonia.

Gli antichi scrittori poco ci dissero sugli Assirii, il cui regno occupava in parte il paese chiamato oggidì il Curdistan. Sappiam solamente che i costumi e le idee religiose degli abitatori d'Assiria erano allo incirca consimili a quelli di Babilonia. La loro capitale Ninive, posta sulla riva destra del Tigri, teneasi la più grande città che fosse nel mondo, e sede d'una fra le più vetuste civiltà. Incerto è chi la fondasse, perchè la Genesi ci narra, fosse Assur figlio di Sem, Erodoto invece la dice fabbricata da Nino. Diodoro ci racconta, come essa avesse la figura di un paralellogrammo, lungo 150 stadii olimpici (uno stadio era metri 185 circa), largo 90, di maniera che la sua circonferenza aveva uno sviluppo di stadii 480, vale a dire trentasei miglia. Andava accerchiata di mura alte cento piedi, e tanto larghe sulla piattaforma superiore, da permettere che due quadrighe potessero corrervi di fronte. Codesto ricinto era difeso da 1500 torri di 200 piedi di altezza per cadauna.

Distrutta da'Babilonesi alleati de'Persiani contro gli Assirii, parea che altro non fosse rimasto di tanta città se non il luogo ove essa surgeva, riconosciuto, colla scorta degli sto-

rici, in un'estesa landa opposta alla presente città di Mussul sul Tigri; quando, nel 1843, un intrepido ed ingegnoso italiano, Paolo Emilio Botta, figlio del celebre storico, essendo console francese a Mussul, avvisò consecrar denaro, fatiche, studi per rintracciare nei dintorni, se nessuna reliquia potesse ancora far fede all'età presente di sì colossale grandezza passata. Vedendo nel villaggio di Khorsabad un lungo monticello che stendevasi dall'oriente all'occidente, gli parve che natura non potesse averlo alzato fra quegli sterminati deserti, ove monti non sono. Sospettò quindi racchiudesse parte delle rovine che teneansi perdute, e si pose, con tutta l'energia di un vigoroso volere, a scalzarne la terra.

Dopo lunga e lunga fatica, ne cavò tesori per l'arte e per l'archeologia, che furono soggetto alla disamina e alle congetture di tutti gli eruditi d'Europa. Troppo lungo sarebbe il dirvi a minuto quant'egli trasse dalla notte dei secoli, specialmente in fatto di quelle inscrizioni cuneiformi, intorno a cui si logorano i pazienti cervelli di tanti antiquarii, e quindi permettetemi ch'io qui mi stringa ad accennarvi solo il più importante della nobile impresa che gli fruttò tanta gloria. Egli rinvenne colossali resti di muraglia, che, dalla disposizione loro, gli lasciarono indovinare come vi fossero vaste sale l'una all'altra infilate; ma non giunse a poter fissare tutta l'icnografia dell'edifizio, il quale per certo dovea essere vasto assai. Queste muraglie sono composte con lamine di gesso marmoriforme, simile a quello che si scava vicino a Mussul. Pare ch'esse fossero fra loro unite a mezzo di arpioni e chiodi metallici, di cui sul luogo rimangono numerosi frammenti. La gran quantità di carboni ch'egli rinvenne gli fece supporre che la fabbrica fosse coperta da un tetto di legname distrutto dall'incendio; e i rimasugli d'un intonaco colorito d'azzurro vivacissimo, gli lasciarono congetturare che le pareti interne delle camere andassero, in origine, ornate di pittu-

re. Quasi per tutto le lamine di gesso formanti il rivestimento esterno delle muraglie, erano fregiate da figure in basso rilievo, taluna delle quali alta fin nove piedi. Queste figure, disposte una dietro l'altra con un personaggio regale dinanzi, hanno messo negli archeologi l'opinione che rappresentassero il trionfo d'un re d'Assiria, dietro cui venivano i popoli vinti. Tutte sono di profilo come sui bassirilievi di Persepoli, e, al paro dei gran personaggi persiani, portano una lunga barba acconciata a piccoli ricci, ed una capigliatura lunga, ma riunita dietro la nuca. Alcune sono vestite da una corta tunica fregiata di ricca cintura, altre da lunghe vesti pur riccamente fregiate al basso di frangie; taluna ha la testa scoperta, tal altra porta un berretto appuntito; molte hanno braccialetti, varii di forma lungo le braccia; parecchie portano dietro le spalle un turcasso, o tengono in mano una lancia.

« Lo stile di queste sculture (dice il Botta medesimo) e » il carattere de'lor vestimenti, hanno molta analogia con » quelli di Persepoli, soltanto mi sembra che vi sia nelle figu- » re più movimento, e più scienza anatomica nel disegno. I » muscoli delle braccia e delle gambe sono benissimo indica- » ti, e, in generale, attestano come fossero eseguite da abili » artisti ». È da aggiungersi che tutte queste sculture, al paro di quelle della Persia e dell'Egitto, vanno dipinte a varii colori con molta accuratezza.

I più conservati fra questi bassorilievi tolti dal luogo, furono dal Botta spediti al Museo di Parigi; quelli invece che nel trasporto minacciavano frangersi vennero diligentemente disegnati dall'abilissima matita del sig. Flandin, il quale, insieme agli altri già posti nel Museo, li pubblicò con incisioni in una edizione sfarzosissima.

Ora ch'io scrivo i dotti ne sanno su Ninive molto più di quello che disse il Botta, perchè parecchie altre scoperte vennero fatte in seguito; la più importante delle quali è senza

dubbio quella che recentemente ci fe' conoscere l'inglese Layard nell'erudito e prezioso suo libro: *Ninive e le sue rovine.* Questo intraprendente viaggiatore ebbe la invidiabil sorte di scoprire a Nimroud, villaggio vicino a Khorsabad, gli avanzi di un edifizio assai più vasto di quello rinvenuto dal Botta; e fra quegli avanzi sterrò il celebre obelisco di basalte nero, menzionato già da Senofonte come una delle più insigni rarità del mondo. È tutto rabescato di figure d'uomini e di animali a basso rilievo, e, a quanto pare, d'uno stile corretto.

Ma è tempo ch'io porti il discorso sull'arte persiana, sì perchè se alcuno di voi deve, per caso, trattare soggetti ove entrino quegli sfarzosi regnanti che furono Ciro, Dario, Serse, è bene conosca di qual carattere s'improntassero le suntuose lor reggie, sì perchè rimanendoci grandi avanzi dell'architettura e della plastica di tale popolo, servano questi a porgervi una idea anche dell'arte fiorita presso gli altri abitatori dell'Asia, di cui il tempo distrusse i monumenti. Le nazioni tutte di questa regione, per sì fatta maniera si confusero insieme coi frequenti commerci, e colle più frequenti immigrazioni ed emigrazioni, che di necessità l'arte degli uni si tramescolò a quella degli altri, sicchè può dirsi se ne formasse un solo stile di cui le reliquie persiane sono come l'esemplare normale.

I Persiani, che giunsero ad un certo grado d'incivilimento da Ciro fino alla conquista di Alessandro, vale a dire dal 560 al 330 innanzi l'era volgare, prima di giungere a sì luminosa epoca, erravano nomadi come tutte le altre popolazioni dell'Iran.

La religione di queste orde selvaggie consisteva solo in un culto superstizioso ai demoni o genii, congiunto ad una frenetica adorazione del foco e della luce. Quindi è che per loro nume principale veneravano il sole, i cui raggi credeano sommettessero i genii delle tenebre. Era, in una parola, il culto del-

la natura collegato al principio d'un buono e cattivo spirito. Hom è il più antico profeta di questo culto, Djemischid quegli che comincia ad incivilire il paese, a cui succede Zoroastro, il quale 1080 anni innanzi Gesù Cristo introduce la grande riforma religiosa, esposta nel famoso libro il Zend-Avesta. I Persiani, adorando la luce e le sue emanazioni, non trovarono nessun modo plastico di manifestare l'ente a cui porgevano incensi. Perciò, ove accendevano un fuoco, colà credevano fosse il simulacro del nume. Erodoto quindi ci narra, e con lui il citato libro sacro persiano, il Zend-Avesta, che abborrivano dall'alzare statue, tempii ed altari alla divinità, perchè teneano che i numi non dovessero presentare forma umana. Aveano il costume di sagrificare a Giove sulle più alte montagne, e davano poi il nome di Giove a tutta la circonferenza del cielo.

È per questa ragione che non troviamo presso i Persiani nè tempii, nè rappresentazioni plastiche della divinità, e invece tutti i lor monumenti riboccano di mostruosi simboli, allusivi piuttosto alla maniera d'adorare, che non agli enti cui offerivano adorazione. Tutto questo dimostrano ad evidenza così i palazzi che le tombe di Persepoli, di cui ora brevemente vi parlerò.

La residenza primitiva dei dominatori della Persia era a Pasargade, città situata in una pianura d'alluvione, che, al dire d'Erodoto, avea preso ella stessa il nome di reggia. Questo sito, considerato come sacro, ricevette in seguito grandi abbellimenti, e fra gli altri un castello reale colla tomba di Ciro ed una nuova residenza pei re, che i Greci chiamarono Persepoli, di cui ancora ci restano gigantesche rovine nel sito detto Tschil - Minar. Il calcare durissimo nero e grigio della montagna Rachmed, adoperato nella costruzione di questo palazzo, e le solide sostruzioni sue impedirono che intieramente ruinasse; nè valse a distruggerlo l'incendio a cui lo volle abbandonato Alessandro per secondare, dopo l'orgie d'immondo

banchetto, il capriccio della cortigiana Taide. Perciò ne rimasero molte colonne, e terrazzi, e scale, e porte grandiose, ed avanzi di sale.

Negli ornamenti e nei fregi scorgesi una strana mescolanza di forme, in cui pure si mostra l'elemento del capitello jonico-greco. Taluno volle ravvisarvi anche qualche ricordanza dello stile egiziano, ma a me ciò non pare. Piuttosto sembrami vi s'intraveda qualche ravvicinamento ai ricci che decorano i monumenti messicani; fatto difficile a spiegarsi e colla storia e colla geografia.

Le parti però più curiose di questi ornati sono que' due mostri a gambe ripiegate che fanno ufficio di capitello. Non saprebbe ben dirsi se sieno bovi o cavalli, ma è più probabile sieno animali fantastici, a cui la religione dava una significazione simbolica. E simboliche sembrano del pari le due mostruose figure poste sulle facce laterali dei gran pilastri che formano una delle porte. Mostrano una specie di quadrupede colossale, di cui non si può ben discernere la testa, perchè assai logorata dal tempo. Niebuhr ed Heeren pensano che rappresentino liocorni; Ker Porter, invece, vuole sieno tori, animali usitatissimi nelle rappresentazioni cosmogoniche de' Persiani. Anche sull'altra porta veggonsi due mostri quasi simili; solo alle spalle loro s'appiccano due ali gigantesche, lavorate con somma finezza. La testa, ch'è d'uomo, appalesa una grande bellezza, ed è acconciata ne' capelli come i re persiani sulle monete: dalle orecchie pendono gioielli, e sulla fronte s'incurva un triplice corno. Niebuhr riconobbe in questo animale una specie di sfinge persiana; Heeren, invece, il mostro *martichoras*, cioè mangiator d'uomini, di cui Ctesia ha dato la descrizione; infine Porter e Sacy, la rappresentazione di Kajamuro, primo re della razza pschadra, il cui nome significa toro ed uomo.

Ma lasciando che gli archeologi si studino di trovare

la vera significazione di queste sì bene eseguite, quanto strane figure, passiamo a parlare de' sepolcri persiani, di cui ci rimangono sì belle reliquie.

A due leghe circa da Tschil-Minar, la collina tagliata a picco, che circoscrive la pianura di Mardoscht, presenta all'oriente i prospetti di quattro tombe tagliate nel masso, e chiamate dagli abitanti del paese Nakschi-Rustan, cioè immagine di Rustan. La descrizione di uno di tali sepolcri basterà a darvi idea come sia decorata ed ordinata l'architettura degli altri tre. La facciata di questi monumenti, che hanno quasi cento piedi di altezza, presenta uno sfondo in forma di croce greca, diviso in tre piani. Il primo è senza ornati, e dovea forse portare un'inscrizione, il secondo va decorato da quattro colonne, in mezzo alle quali è simulata la porta del sepolcro. La base di queste colonne consta di un bastone e di un plinto, il capitello figura un doppio toro unicorno accovacciato, sistema tutto asiatico, che vedremo imitato talvolta dai Greci. La porta ha stipiti e soglia modinata alla maniera greca. L'altezza di tutto questo piano è di 50 piedi. Nel superiore, cioè nel terzo, stanno quattordici figure in fila a guisa di cariatidi, vestite di corta tonaca, che reggono una specie di cornice fregiata di varie modonature. A destra e a sinistra è un pilastro bizzarrissimo, la cui base, simile ad un'urna, porta una zampa di lione, che mutata poi in uno scapo scannellato, va sormontata dalla testa d'un toro unicorno. Sulla cornice superiore di questa specie di piattaforma vedesi, retto da un piedestallo composto di tre gradini, un personaggio vestito di lunga tunica, che tiene nella mano sinistra un arco teso, simbolo della forza, mentre stende la destra in segno d'adorazione. È forse questa l'immagine del re che riposa nel monumento. In faccia a lui s'eleva, egualmente su tre gradini, l'altare del fuoco sacro; al di sopra sta un globo che vien considerato come la immagine del sole. In fine si bilancia nell'aria una figura simi-

le a quella del re, il cui corpo pare avviluppato da grandi ali aperte e fregiate da quella cintura sacra che portano tutti i seguaci di Zoroastro. Questo simulacro presenta senza dubbio un *feruher*, cioè uno dei buoni genii creati da Oramase, che, al dire del Zend'-Avesta, s'uniscono al corpo di ogni uomo, prima della sua nascita, per non abbandonarlo che alla morte, e combattono i cattivi genii originati da Arimane. Tutte le figure di questi bassorilievi hanno dimensioni colossali, costume costante nell'arte asiatica, la quale stimava non poter rendere degni d'ammirazione gli eroi da essa rappresentati, se non li foggiava maggiori degli altri uomini, costume che, trasfuso più tardi ne' bisantini, portò gli artisti del basso impero ad effigiare nei mosaici Dio e i Santi in grandezza gigantesca. Al fianco delle descritte sculture si elevano due pilastri divisi in molti spartimenti, ove sono scolpiti a bassorilievi soldati piangenti.

L'interno del monumento presenta una stanza quadrata, che ha poco più di 33 piedi di lunghezza sopra 8 d'altezza. In fondo stanno tre nicchie corrispondenti a tre sarcofagi che furono intieramente spogliati. Gli archeologi, i quali di congetture non patiscono penuria, videro in questi sarcofagi le tombe di Dario Noto, di Artaserse Longimano e di Artaserse Memnone. Vera o no la interpretazione, a re dovettero servire di certo codesti sepolcri, perchè i Persiani aveano lo strano uso di esporre i cadaveri dei privati agli animali carnivori. Quelli de're soltanto andavano esentuati, ma però nè seppellivansi, nè bruciavansi, per tema d'insudiciar la terra od il fuoco, che Zoroastro raccomanda di tener puri. Perciò si chiudevano i lor cadaveri in un'arca, nascondendoli fra le viscere della montagna. Finirò questi cenni descrittivi dicendo, che lo stile delle ricordate sculture è così simile a quello delle altre di Tschil-Minar, da manifestare come i monumenti dei due paesi fossero alzati nell'epoca stessa.

Il sepolcro di Ciro il grande, posto nel paradiso di Pa-

sargada, non rassomigliava a quelli testè nominati, se stiamo a ciò che ne raccontano Ariano e Strabone. Questi due scrittori, nel narrarci come esso si alzasse in mezzo ad un giardino piantato d'alberi fronzuti e irrigato da acque vive, ci dicono andasse disposto a forma di torre, a due piani secondo Ariano, a dieci secondo Strabone, e posasse sopra un paralellepipedo formato da grandi pietre. Nella parte superiore della torre aprivasi una piccola stanza, o piuttosto cappella, a cui penetravasi per una strettissima apertura. Il corpo del gran re, deposto in un feretro d'oro, era sostenuto da un letto pure d'oro, coperto da ricchi tessuti babilonesi, da tappeti di porpora e di giacinto, da gemme d'ogni sorta. Un'iscrizione, incisa sul monumento, diceva: *Mortale, io son Ciro figlio di Cambise, fondai l'impero de' Persi, comandai all'Asia; non invidiarmi questa tomba.* Custodivano il monumento molti Magi, che ricevevano di compenso un montone per giorno, e un cavallo per mese, ch'essi dicevano di sagrificare sulla tomba dell'eroe. — Quando Alessandro il Grande tornò da Persepoli, trovò in parte spogliato ed in parte rovinato questo sepolcro, ed incaricò Aristobulo di ristaurarlo colla maggiore magnificenza. Porter pensa che la tomba, comunemente chiamata *sepolcro della madre di Salomone* nella valle di Murgab a poche miglia da Nakschi-Rustan, ci serbi i resti dell'edifizio funereo consecrato a Ciro. E, di fatti, quel che ne rimane s'accosta d'assai alla descrizione degli storici, se non che si rinvennero colonne che non sono da essi accennate.

Nella Persia troviamo vestigi anche dell'arte greca, entrata probabilmente colà quando i monarchi Arsacidi e Sassanidi vi chiamarono artefici della Grecia. I monumenti di quest'epoca si compongono unicamente di bassorilievi, e son posti a minore altezza che non le tombe descritte.

Quanto dissi sull'architettura persiana e sulle opere di scalpello che la decorano, spero avrà servito ad offerirvi una ba-

stevole idea anche del carattere di quella singolar plastica che moveasi entro a strettissimo cerchio mitologico e jeratico. Anzichè il simulacro del nume, vediamo i simboli suoi; anzichè fatti storici, rigide cerimonie regali: quindi per tutto abbigliamenti traricchi, gesti solenni, e, fin nelle lotte dell'uomo coll'animale, ordine, simmetria, gravità. In nessun luogo poi riprodotto, il primo e più leggiadro elemento della grazia, la donna, la quale, considerata in Persia siccome cosa, non poteva essere fatta simulacro all'idea più delle altre elevata, qual è la religiosa. In onta a ciò l'arte non apparisce mai nell'infanzia sua, e lo stile del segno annuncia la fermezza d'una mano, non dirò sicura, ma abile. Le figure in ispecie degli animali, vanno scolpite con un vigore ed un grandioso che mette sorpresa, e la pietra vi è lavorata con somma perizia. Di modo che, ammettendo pure che artefici egizii e greci abbiano dato mano ad alcune tra queste opere, non è possibile disconoscere che le principali tra le persiche sculture vennero eseguite secondo le norme di un'arte indigena, già matura da secoli.

Prima d'abbandonare l'Asia occidentale, permettetemi ch'io vi accenni alla sfuggita un'altra maniera di architettura singolarissima, di cui restano bei monumenti nella Licia, i quali per originalità non vanno ad alcun altro secondi. Io non parlerò di quelli d'uno stile puramente greco, perchè d'essi farò soggetto quando dovrò discorrervi a lungo sull'arte di codesto popolo insigne; ma sì invece di quegli altri che vennero alzati con un sistema speciale agli antichi popoli licii. Consistono in molte tombe scavate nel fianco delle rocce ed in sarcofagi alzati sopra colline, che presentano, ben assai più dei tempii greci, una evidente imitazione delle costrutture in legno.

Il principale di questi monumenti è scavato entro il masso poco lungi da Myra. Quella specie di tetto che sta nella parte superiore vien retto da piccoli sostegni che somigliano a

panconcelli, e tutto lo scavo è diviso in ispartimenti a mezzo di traversi, che paiono travi congegnate a dente fra loro. Tutta la montagna che domina la valle su cui è fabbricata la città va forata da tombe, molte delle quali son precedute da portici simili al descritto, molte altre da facciate a colonne sormontate da un frontone. All'interno presentano spesso molte camere comunicanti fra loro: allo esterno portano sculture eleganti che serbano ancora i vivi colori da cui vennero ricoperte. A fianco delle tombe stanno iscrizioni in caratteri licii, le cui lettere sono dipinte alternativamente in azzurro ed in rosso.

Fallows, che ci diè un'opera speciale sulle antichità della Licia, pubblicata a Londra nel 1841, attesta che questo sistema di architettura si mantiene ancora completamente nelle case e nelle capanne di quella regione.

Or diciamo delle altre tombe che si veggono fuor di terra. Queste s'alzano sopra uno stilobate ornato, d'ordinario, da una cornice a dentelli, e sormontata da un dado. La tomba propriamente detta rassomiglia ad un piccolo edifizio di legno fornito da una porta a due battenti, e coperto da un tetto ad arco acuto di perfettissima foggia, vale a dire avente a base il triangolo equilaterale. I versanti esterni del tetto vanno ornati da teste di lione in rilievo, mentre il vertice porta una spina, sulla quale dovea riposare un acroterio.

Eccovi dunque dinanzi, miei cari, l'esempio più antico dell'arco acuto, usato ad un tempo e come sistema e come costruzione; esempio che fra le cozzanti opinioni sull'origine di quest'arco, potrebbe esser giovevole a chiarire come esso venisse adoperato ne' suoi primordii a svelare la costruzione di legname, anzichè una di pietra, e fosse consigliato dalle centine di legno, facili ed utili quando si formino di due segmenti di circolo uniti ad angolo sul vertice, difficili se vogliansi conformare emisferiche. Dissi che questo è l'esempio più antico dell'arco acuto, usato come sistema ornamentale,

perchè quello applicato alla pietra da taglio per sola ragion costruttiva, lo troveremo in epoche ben più remote, vale a dire nelle primitive dell'Egitto, della Etruria e della Grecia pelasgica.

Le principali città della Licia, in cui veggonsi monumenti conformi ai descritti, sono Telmisso, Antipatro e Xanto, antica capitale della provincia che ancora conserva le sue mura ciclopee ed una vasta necropoli.

Nella ventura lezione v'intratterrò dell'Arte Cinese e di quella parte in ispecialità che ne trassero gli Europei, cioè i giardini ora detti inglesi.

BIBLIOGRAFIA.

Beauchamp. *Mémoires sur les ruines de Babylone.* — (V. Journal des Savants Dec. 1790 in 4.to).

C. J. Rich. *Memoir on the ruins of Babylon.* — Londra, 1815 in 8.vo.

Jul. Buckingam. *Travels in Mesopotamia.* — Londra, 1827, due volumi in 8.vo.

D. Ramée. *Manuel de l'Histoire generale de l'Architecture.* — Parigi, 1843, vol. I.° dalla pag. 135 alla 152.

L. Batissier. *Histoire de l'art monumental* ecc. — Parigi, 1845. (V. da pag. 41 alla 70, e dalla 90 alla 92).

P. E. Botta et M. E. Flandin. *Monument de Ninive decrit, mesuré et dessiné.* — Parigi, 1845. (Cinque volumi in foglio, con 400 incisioni).

Flandin et Coste. *Voyage en Perse pendant les anneés* 1840-41. — Parigi, 1845. (Quattro volumi in foglio, con 350 incisioni).

Digitized by Google

QUINTA LEZIONE.

Dell'Arte Cinese e di quella parte in ispecialità che ne trassero gli Europei, cioè i Giardini ora detti Inglesi.

Le varie fasi dell'arte, che finora prendemmo a considerare, tutte disparvero per l'influenza di altri popoli e di altre civiltà; una sola resistè all'urto de' secoli e serbò le sue più vetuste tradizioni sino al presente: ed è quella di cui intendo oggi parlarvi, l'arte cinese.

Scena affatto nuova or ci si apre dinanzi: un popolo diverso da quelli su cui finora discorsi, numeroso quanto tutti insieme gli Europei, che occupa quasi un decimo della terra abitabile, e parla e scrive come quaranta secoli fa. Questo popolo, che, fattosi centro di dottrina, di civiltà, di commercio, diresse le sorti dell'Asia estrema, come or l'Europa dirige il restante mondo, risale coll'origine sua fino ad epoche remotissime, giacchè conta non interrotte le memorie di quaranta secoli, nelle quali egli appare sempre fisso nei suoi sistemi di governo, di ordini civili, di lettere, d'arti: scoglio inflessibile contro l'urto dei tempi, nè invecchiato mai nè ringiovanito; catena viva fra l'oggi e l'antichità più remota.

Scultura e pittura, nel senso più nobile di queste parole, non furono dai Cinesi conosciute mai. Tutti vedemmo i viva-

cissimi lor colori, i disegni onde rimbelliscono i vasi, le stoffe, gli arredi, le statuine di porcellana; ma a questo, più meccanismo che arte vera, si limita tutta l'abilità loro. Imitano uccelli e fiori con tutta la varietà e la più sfoggiata bellezza che al vero sa dar natura; rappresentano con puntigliosa diligenza ogni minuto particolare; sicchè il naturalista più scrupoloso non troverebbe spostata neppure la costa di una foglia: ma non sanno passar tal segno, e la fantasia dorme sempre, o se la risvegliano, egli è per foggiare in istrane e grottesche forme l'uomo e il Dio, senza mai elevarsi alla espressione nobilitata dall'affetto. Le arti imitative, che sciolsero sì franco volo in Grecia, intisichirono nella Cina, sicchè quali le vediamo oggidì, tali pur erano già quaranta secoli.

Più valsero, e valgono anche adesso, nelle architetture, perchè prefissa a tipo la costruzione di legname, seppero a quando a quando raggentilire la imitazione con forme fantasticamente leggiadre.

Tale popolo, pastore nella remota sua origine, riparò da prima sotto povere tende, e dalle flessuose forme di queste, congiunte alle rigide dell'albero che dovea sostenerle, trasse, collo avanzare de' secoli, il carattere ed il gusto della propria architettura, la quale mantenne poi conforme sempre a quel primitivo tipo. In fatti, spicca dagli edificii cinesi una certa leggerezza che adombra l'archetipo composto di tele o pelli rette da tronchi d'alberi. I tetti s'incurvano in mezzo della tesa al par delle tende, le colonne figurano sostegni di padiglione: in una parola, quest' architettura mira sempre ad imitare il suo modello e ad abbellirlo con quella pittoresca policromia, bisogno dell'Asiatico fino dai primi secoli del mondo, bisogno che, di generazione in generazione, venne trasmesso ai presenti.

Gli ornati cinesi s'attagliano poi perfettamente al gusto gentile di quelle costruzioni. Meandri in varia foggia intreccia-

ti, intagli bizzarri, draghi alati, campanelle agilissime ad ogni soffio d'aria, quanto, in breve, sa consigliare la fantasia di più gaio, di più brioso, tutto è adoperato ad ufficio di decorazione. Così il tipo non è falsato mai, così v'ha rispondenza dei mezzi al fine; rispondenza che dovea forse parere bellezza ai così detti architetti filosofi vissuti in sul finire dello scorso secolo. E bellezza c'è in fatto, ma solo pei Cinesi che vogliono l'arte, come la letteratura, immobilmente fide alle pristine tradizioni, ma non per noi, che non possiamo acconciarci a veder monumenti, posti a perpetua memoria, dare apparenza di sì breve durata.

Nè solo l' apparenza, ma anche i fatti attestano poco durevoli i monumenti cinesi. Preferendo questo popolo, nelle sue costrutture, il legno alla pietra, ne venne che gli edificii più antichi non giungessero a superare i danni del tempo. Anche i pochi in pietra trovarono uno spietato Erostrato in certo imperatore Tsin-Chi-Hoang, il quale si avvisò, 246 anni avanti l' era nostra, di far demolire tutti gli edificii importanti, perchè nulla restasse a testificare la grandezza de' suoi predecessori. Laonde ne avvenne che, salvo alcuni tempii ed alcune tombe scavate nel masso, non rimanessero in Cina costruzioni che si possano far rimontare ad un' antichità rilevante.

Quest' architettura, di cui non è ultima colpa la poca solidità, fece prova dell' agile sua leggerezza in ogni sorta di edificii. Colà veggonsi in gran numero i vasti *Miao*, che sono monumenti commemorativi ai grand'uomini: colà quelle che gli Europei chiamarono pagode, e son veri tempii, il cui santuario, detto *Ting*, si compone d'una sala ornatissima, in mezzo alla quale sorge l'altare e l'idolo. Colà i *Tao*, torri poligone, d'ordinario a nove piani, ciascuno de' quali presenta una cornice coperta da una gran tesa di tetto ricurva a mo' di padiglione. Ve ne hanno di più sorta: le *Tai*, che sono osservatorii astronomici o belvederi, gli *Ia*, che servono

da sepolcri, gli *Han*, che pare facciano quasi l'ufficio di campanili o almeno di minareti, perchè uniti alle pagode.

Molti ed ingegnosamente contesti son nella Cina i ponti, che attraversano i numerosissimi canali di così vasto impero. Neppur questi si dilungano dal carattere di leggerezza, che è il distintivo di quell'architettura. Grandissimo eziandio si mostra nel Celeste Impero l'amore agli archi trionfali, spesso di legno, ma non di rado costrutti di saldissime pietre o foggiati a tre porte, di cui la maggiore è nel mezzo.

Ben comprendo come questi cenni sieno troppo scarsi per offerire esatta cognizione dell'arte cinese, ma paionmi, per altro, più che sufficienti a denotare l'avviamento d'un sistema artistico, il quale non collegandosi in alcun modo cogli usi nostri e coi nostri bisogni, a noi poco giova di conoscere minutamente.

Piuttosto tornerà opportuno ch'io mi distenda alquanto sopra quel solo ramo dell'arte cinese che, introdotto in Europa nello scorso secolo, tuttora vi è usatissimo, intendo dire il giardinaggio, conosciuto sotto nome d'*inglese*. Tale maniera di foggiare i giardini venne importata dall'architetto Chambers in Inghilterra quando egli vi tornò dopo lungo soggiorno in Cina. Ne stese anche un libro che fu sempre guida a tutti quelli che del giardinaggio pittoresco scrissero in seguito, e lo intitolò: *L'arte di distribuire i giardini secondo l'uso dei Cinesi.*

Se volessimo però prestar piena fede (il che torna difficile) a quanto egli ci lasciò scritto su questi giardini del Celeste Impero, dovrebbesi credere che nessuno superasse la nazione cinese nel saper con ingegnosi artificii destare gli effetti medesimi della natura. Egli racconta, per esempio (e ci vuole una gran buona fede per tenerlo veritiero), che i quadri del genere terribile sono composti di cupe foreste, di valli profonde inaccessibili ai raggi del sole, di rocce aride che sfanno per crollare, di nere caverne e cateratte impetuose che si precipitano

da tutte le parti delle montagne. Ci narra che gli alberi paiono squarciati dall'infuriare delle tempeste; che gli edifizii son rovinosi e mezzo distrutti dal fuoco o trasportati dal furore delle acque; che i pipistrelli, gli avoltoi e tutti gli uccelli di rapina svolazzano per le fratte; che i lupi e le tigri urlano nelle foreste ed errano affamati per la pianura; che lungo le strade si veggono patiboli, croci, ruote ed ogni apparato di tortura; che vi son tempii sacri alla vendetta e alla morte, e colonne portanti inscrizioni di tragici avvenimenti; e simili leggiadrezze, tutt'altro fatte che per infondere negli animi la letizia propria ai giardini.

Sia o non sia vera codesta stramba maniera di giardinaggio presso i Cinesi, egli è certo che noi, portando in Europa il giardino cinese, lo abbiamo convertito a più ilare scopo, e con esso giungemmo ad allietare la monotona uniformità delle ville in sul piano, rinzeppate un tempo così insipidamente da que'muri di verzura, da quegli alberi acconciati a porte, a finestre, a festoni, che introdotti prima in Italia nel secento, e importati da poi in Francia da La Quentinie e da Le Notre, non potevano armonizzare se non colle vaste parrucche dei nostri bisarcavoli, e con quella vastissima di Luigi XIV.

La rivoluzione morale del secolo decimottavo, scrollando le basi della vecchia società, abbattè pur anco gli antichi carpini a muraglia, i viali di bosso, gli archi trionfali di quercia. Allora i poveri alberi, martoriati un tempo dalla troppo architettonica tenaglia del giardiniere, furono in grado di sviluppare liberi i loro rami nelle forme concesse loro dalla natura; allora disparvero le piramidi di carpino, le aiuole foggiate a greca, e la pittura di paesaggio divenne la regolatrice d'ogni arbusto, d'ogni filo d'acqua, d'ogni insignificante gruppo d'erbe. Tutto camminò secondo le sue fantastiche leggi; sicchè i giardini, che prima non erano se non architettura in prospettiva, diventarono paesaggi in rilievo.

Digitized by Google

Da principio questo gusto cinese inglesato diede in puerilità ridicole, in collinette alte dieci palmi, in laghetti buoni a conserva di rane, in boschi di dieci alberi, tanto che, quando Delille volse la sua facile Musa a cantar le glorie dei nuovi giardini, non potè a meno di non gettare il sarcasmo su queste meschine scimmiotterie della natura, dicendo

Et dans un sol egal, un humble monticule
Veut être pictoresque et n'est que ridicule.

Gl' Inglesi i primi s' avvidero della pitocca apparenza di tali giardini, e per opera di Bridgmann, di Eyre, di Brown, vollero rallargare il troppo misero dono portato dalla Cina. Venne finalmente Kent ad ingigantirne con vaste idee le microscopiche proporzioni. Kent, uno di quegl' ingegni inflessibili che si chiudono in un sistema, come un generale in una fortezza, e non cedono se non all' ultima estremità, partì da questo principio, che la natura è un gran giardino, ch'essa sola può offrirne il tipo, e che di conseguenza, per far giardini artificiali, non v' ha che un mezzo, cioè copiare la natura, copiarla qual è, senza scelta nessuna. Secondo lui, un giardino che non racchiudesse un saggio di tutti gli accidenti che in natura s' incontrano, non sarebbe vero giardino, perchè non conforme al modello. Perciò Kent spinse, in fatto d' imitazione, l'esattezza fino alla più strana minuzia. Egli non si contentò d'introdurre nelle sue composizioni e lande, e terre incolte, e brughiere, e case quasi distrutte, e capanne mezzo bruciate, ma nei famosi giardini di Kensington piantò alberi morti per dare al suo paesaggio maggior apparenza di varietà.

Codesto lusso d' imitazione non era del resto se non la conseguenza rigorosa del principio da cui Kent avea preso le mosse, vale a dire del sistema esclusivamente pittoresco. Da che egli non voleva più aver ricorso all'arte, da che egli riguardava come una profanazione d'arricchire e di annobilire la natura, non si curava più di piacere, ma solo d'essere pro-

saicamente vero. Tuttavolta l'Inghilterra si stette contenta al non elevatissimo scopo; perchè, impaziente com'era di uscire dalle artificiate muraglie di bosso e di carpino, abbracciò con entusiasmo quanto veniale offerto dai novatori pittoreschi. Gli uni, al pari di Kent, avverarono il sistema in tutto il suo rigore, altri non furono così scrupolosi, tuttochè volessero ad ogni costo la pittoresca irregolarità.

I Francesi d'allora, non ancor presi dall'anglomania, e sotto l'influenza delle Amarilli aristocratiche di Watteau e delle duchesse travestite sfarzosamente da colligiane, non osarono dipartirsi dai simmetrici boschetti d'Amore, di cui fu tipo il giardino di Trianon, non abbastanza ombroso a tutelare i lubrici misteri delle favorite regali.

Ma un bel mattino, cessa il prestigio pastorale, al passo turbolento ed inquieto della filosofia che s'avanza parlante a mezza voce di natura e di libertà: il che nulla presagisce di buono pei poveri carpini stagliati in architettura. Finalmente scoppia con fracasso la grande insurrezione contro l'arte e la civiltà: viva la natura, viva l'uomo primitivo, gridano enfaticamente i retori; e l'eco delle sale eleganti a ripetere pappagallescamente, viva l'uomo dei boschi, vivano le vergini foreste, vivano le madri che non fasciano i loro figli, vivano i giardinieri che non tagliano i loro alberi. Bastò quindi codesta febbre sentimentale, di cui fu padre Bernardino Saint-Pierre, ultimo figlio il Visconte di Chateaubriand, per rovesciare, o almen screditare, i Versailles grandi e piccoli di cui la Francia era seminata.

Quando poi a codesta guerra alla simmetria ed all'ordine, si consociò un violento accesso d'anglomania, seguita dall'importazione d'infiniti alberi esotici ai nostri climi, le cui frondi eleganti e dilicate si rifiutarono a tollerare le ingiurie della forbice e della tenaglia; quando la politica medesima sembrò congiurare anch'essa contro que'disgraziati giardini simmetrici,

quasi fossero stati complici e sostegni del misero re caduto scelleratamente sotto l'infame mannaia della demagogia; quando nel libero albero pittoresco si volle scorgere come un pegno della mendace libertà inglese e un simbolo delle due camere, la riforma non ebbe più freno. Avvenne allora un assalto generale contro il sistema spirante: da ogni parte fu vista la mannaia abbattere senza pietà, insieme alle teste dei conservatori, i viali diritti, i boschetti, i muri di bosso: da ogni parte le verdeggianti terrazze crollarono, quasi a suon di tromba, come le mura di Gerico. Tale è lo spettacolo che la storia dei giardini ci presenta in Francia sessant' anni or sono.

Dopo tale violenta riforma, anzi in conseguenza di tale riforma, sorsero i bei giardini pittoreschi di Ermononville di Moulin-Joli, di Prunais, di Le Reimy, di Mereville, e tanti altri gran parchi, che sollevaronsi come per incanto, nei contorni di Parigi. Codesti giardini ottennero un'aureola d'entusiasmo, e ben meritata, anche al loro sorgere, e la mantengono maggiore al dì d'oggi, perchè la vegetazione vi stese uno sviluppo magnifico. Vi si trovano prospettive mirabilmente combinate, e paesaggi che imitano la natura in istupendo modo. È forza convenire però, che le frivolezze sentimentali vi dominano in troppo larga abbondanza. Vi stanno, non soltanto grotte, eremitaggi, tombe, ma villaggi senza abitanti, case rustiche senza contadini, sicchè n'esce la puerilità in tutta la sua candidezza. E quello che impazienta ancor più, è la prodigalità delle sentenze, delle inscrizioni, delle frasi morali e romantiche che s'incontrano ad ogni passo, e che sbarrano quasi il cammino ai passeggianti. Fra tanta irruzione di sentimentalismo, non è neppur permesso di pensare da soli, giacchè vengono come suggeriti i sentimenti che hanno a provarsi. Tanto sarebbe che il proprietario venisse a tirarci per la manica e a dirci all'orecchio: *Qui dovete meditare: sul margo di quel ruscello fatemi il favore di gemere; presso*

il torrente sospirate o *delirate di entusiasmo*. Si aggiunga poi a tante fanciullaggini, una confusione più che puerile di monumenti d'ogni età e d'ogni parte del mondo, un castello feudale a fianco di un tempio greco, una capanna da selvaggi d'America in faccia ad una cascina svizzera, e l'urna di Giulietta dappresso al sepolcro di Gengis-Kan.

Rendiamo per altro giustizia al vero; da vent'anni a questa parte le cose vanno ammigliorandosi, e gli architetti-giardinisti rinunciarono a codesto falso orpello, ultima reliquia del gusto anglo-cinese. I giardini piantati dopo quest'epoca non offrono quasi più tracce di tale ammanierata foggia di ornamenti, e si mostrano invece d'una nobile semplicità. L'immaginazione insentimentalita fu cacciata con le brusche. Un pezzo di prateria, gruppi d'alberi, macchie bene assestate, qualche fiore qua e là, ecco di che si compongono d'ordinario gli odierni giardini inglesi. Se vi son fabbriche vi stanno in piccolo numero, e il loro ufficio non è soltanto di comporre punti di vista, ma di servire ad usi giovevoli; quindi constano o di un padiglione da studio, o di qualche costruttura rustica opportuna al tenere. Non si veggono più que' vani simulacri e quelle decorazioni da opera seria, tanto in voga una volta. Se v'è pur bisogno d'ingannare il passeggiante, si adoperano mezzi meno grossolani o ridicoli. Nascondere accuratamente i muri, aiutandosi di masse abilmente combinate; appropriarsi, di certa guisa, i campi del vicino e tutto il paese circostante, unendolo alla scena che si vuol figurare; tracciar de' viali leggermente curvi, e talvolta quasi diritti; infine gettare un'industre irregolarità nei movimenti del terreno, ma non soverchia: tale è oggidì l'avviamento dell'arte nei giardini.

Tuttochè questa odierna maniera di giardinaggio di tanto si vantaggi su quella di Kent, pure son d'avviso ci sieno casi parecchi nei quali non riesca opportuno l'usarla e torni meglio attenersi ad una via, per così dire, di transizione. Mi piace il

giardino all'inglese composto con semplicità come s'usa adesso, allorchè la abitazione campestre che gli sta in mezzo offre anch'essa uno stile semplice, giacchè allora, nulla di quello che circonda simile casa deve mostrarsi di soverchio sfarzoso, e perciò l'arte con cui fu disposto il giardino deve rimanersi nascosta così finamente, come se si fosse lasciata la natura tale ch'ella era. Ma se, per contrario, l'abitazione avesse aspetto d'opera grandiosamente architettonica, diventerebbe allora meschino e frivolo, o almeno insignificante ed incompleto, il tentativo d'imitare le scene più fantastiche e grandiose della natura; tentativo che, non illudendo nessuno, fa parer puerile il concetto di aver ristretto in piccolo spazio ciò che non può vedersi se non nel vastissimo.

Meglio è in tal caso far conoscere che se il giardino deve essere un luogo disposto per la passeggiata e destinato nel tempo stesso alla ricreazione degli occhi, deve mostrarsi anche, il festoso accompagnamento, e, quasi a dire, la cornice della abitazione. Ora come rifiutare all'arte che fece la casa e che la decorò, il diritto d'intervenire in quest'altra cosa esteriore? Non sarà egli conveniente, o, a meglio dire, necessario, che l'architetto le ponga entrambe in mutua armonia? Lo scultore non eseguisce solamente la statua, egli disegna e fa decorare sotto i suoi occhi anche il piedistallo. Or dunque, tutto quello che si raccosta a codesta abitazione, la quale non è gettata là come un albero, ma fornita di fregi, di modanature, di mensole, che trasportano l'animo nel dominio dell'arte, l'arte deve sola padroneggiare, e, senza ipocriti veli, sfoggiare la sua ricca eleganza.

Il segreto starà nel saper bene scegliere gli ornamenti che dovranno decorare codesto giardino di transizione, codesta specie di peristilio campestre, a fine di adattarlo al carattere dell'abitazione. Nè saranno per questo necessarii la pietra ed il marmo; imperocchè se la facciata fosse modesta, se gli ap-

partamenti fossero più comodi che sfarzosi, allora una savia profusione di fiori aggruppati in gradoni, sopra spazioso ripiano, disposti in canestri, in gruppi, ad anfiteatro, forniranno forse il mezzo più ingegnoso di legare l'opera dell'architetto a quella del paesista.

Ma se v' ha una facciata d'uno stile ricco ed ornato, se v' hanno nelle stanze proporzioni nobili e grandiose, non è a temersi di porre al di fuori la pietra; giacchè sarebbe di soverchio urtante, se si saltasse a piè giunti da così fatti appartamenti ad un campo di trifoglio o ad uno smaltato d'erba. È allora conveniente discendere dalla casa al giardino per lunghe rampe maestosamente prolungate: bisogna che sul passaggio i fiori, gli arbusti, le piante preziose sfoggino la pompa dei lor colori, la varietà delle forme loro. Sopra tutto, in tal caso, è da badar bene di non addolcire troppo la pendenza del terreno e di non condurre per bugiardi raggiramenti fino al basso d'una valle. Giova meglio allora fermarsi sopra un bel terrazzo raccerchiato da masse d' alberi abilmente aggruppati, e circondare la parte più bassa da gentili balaustrate profilate con fantastica eleganza. Così l' abitazione sarà in armonia collo esterno, e questo aggiungerà bellezza a quella: così le linee architettoniche prenderanno un carattere più nobile e più variato; imperciocchè le linee sono per la natura ciò che la misura e la rima sono per la poesia, esse la annobiliscono e diventano la poesia del paesaggio.

Ora, è precisamente codesta poesia che manca a molti de' nostri giardini moderni, a quelli medesimi che godono di una grande riputazione. Forse è questa semplicità prosaica, la quale io oso di non approvare, ch'è la causa prima d'un tale effetto, poichè essa pone codesti giardini in accordo col gusto attuale del pubblico, colla disposizione ragionatrice degli spiriti. Il sistema pittoresco, tale qual lo vediamo oggidì, corrisponde esattamente a quello che si chiama in letteratura

la scuola della realtà, scuola di cui per certo io, men che tutti, intendo contestare il merito e l'opportunità. Ma non sarà difficile, io spero, convenir meco che se, senza nuocere al vero, ch'è il pregio fondamentale della scuola letteraria odierna, si trovasse un mezzo semplice, facile e pronto, d'inframmettervi un po' d'elevazione, di poesia, e tagliamo corto, d'ideale, sarebbe a profitto e dell'autore e del pubblico. Ebbene, codesto mezzo può facilmente venire offerto ai giardini pittoreschi, se faranno all'architettura le poche concessioni sopra indicate. Oltre al grande vantaggio che la bellezza e la magnificenza ne avrebbero, sarebbe una maniera codesta, la sola forse, di porli in salvo da un trabalzo della moda, e di assicurare l'avvenir loro; giacchè tutto quanto si mostra esclusivo ha durata breve, e porta in sè la causa inevitabile della sua distruzione, adesso in particolare, che il gusto ondeggia fra diverse e cozzanti tendenze.

Badiamo dunque nei nostri giardini dal dare un assoluto ostracismo ad ogni regolarità, per tema d'offendere i capricciosi diritti della natura. Colleghiamo invece l'ordine alla libertà, altrimenti vedremo nei giardini una contra-rivoluzione impetuosa, cieca, esclusiva come tutte, sconvolgere codeste graziose imitazioni del naturale per surrogar loro le monotone e fastidiose prigioni del vecchio giardino simmetrico. Nè il tempo è lontano, se non istiamo sulle vedette: poichè, colla irruzione del *rococò*, entro e fuori delle case opulenti, colla crescente pendenza all'arte frondosa dei bisarcavoli, un di questi giorni m'aspetto che vengano a noia i giardini all'inglese, e la profana marra prepari gli *allées* alla Quentinie, e l'imbarocchita tenaglia disponga ad archi e a colonne le vittime eterne del giardinaggio simmetrico, il bosso cioè, il carpino, il tiglio.

Ho stimato nè disutile, nè straniero a' vostri studi trattenervi, o Giovani, alquanto su questa maniera di pittoreschi

giardini, imperocchè richiedendo essi la fantasia del paesista, l'abilità del vedutista, l'industria dell'architetto, diventano giurisdizione speciale, non già del gentiluomo dilettante (che, come quasi tutti i dilettanti, va innanzi malino assai), ma del vero artista.

Concedetemi quindi ch'io dia fine a codeste generali considerazioni sul giardino pittoresco, accennandovi le norme che son da seguirsi nell'inventarlo e nello eseguirlo.

Scopo principale di un giardino pittoresco dev'essere quello, non già di riunire sopra un'area di piccola dimensione tutte le bellezze più gradite, che la natura ha seminato sulla superficie della terra, come vorrebbe nel suo libro Boitard, ma invece di presentare alcune fra le scene della natura in modo che paiano vere, e non frutto di artificiati affastellamenti. Adottando il pensiero dello scrittore francese, ne escono senza dubbio le grotte di vetro pesto, i laghi che paiono pozzanghere, le montagne che somigliano a mucchi di terra, i tempii sentimentali, le torri gotiche coi muri posticci, e tutto quell'altro corredo di meschine frivolezze, che, invece d'imitare le maraviglie del paesaggio naturale, ne diventano una goffa scimieria.

Se la situazione del giardino è determinata, si cercherà di trarne il miglior partito possibile; ma avendo libera scelta entro ad uno spazio alquanto vasto, sarà bene di meditare il punto ove piantare il giardino, prescegliendo sempre il più pittoresco. Una fra le mire principali però dev'esser quella di poter avere con facilità l'acqua o naturalmente, o col mezzo di appositi artificii. L'acqua è l'anima dei giardini, e di una necessità indispensabile nella composizione loro. Vi fu chi paragonò un giardino senz'acqua ad un giorno sempre annuvolato. Egli è quindi opportuno di tener conto del più picciolo pendio, a fine di potere, per mezzo di canali, introdurre l'acqua nel giardino. Che se manca ogni mezzo naturale, allora bisogna giovarsi dello artificiale, supplendo con macchine idrauliche.

Ma se la natura offre il più meschino ruscello o un zampillo d'acqua, si deve ad ogni costo comprenderlo nel ricinto fissato, e trascurare, per ciò solo, ogni altra considerazione. Ove però non sia possibile aver acqua nè dalla natura nè dall'arte, la non si voglia allora per forza scavando il terreno, perchè l'acqua nascente vi formi lago sendochè un lago pantanoso e stagnante diventa presto putrida, quindi malsana palude.

L'ordinatore di un giardino non deve poi supporre di possedere soltanto quel terreno che gli fu assegnato. Tutto, fino allo estremo orizzonte che lo circonda, tenti di sottoporre al suo dominio, giacchè tutto deve prestarsi ad abbellire e ad ampliare la sua composizione. Ma la regola ch'è da osservarsi più rigorosamente d'ogn'altra e che racchiude i veri principii del giardino pittoresco, ell'è questa, di conservare tutte le convenienze locali, poichè sarebbe cosa ridicola voler creare scene dolci e ridenti in un sito selvaggio, che presenta ripidi declivii, rocce scoscese, torrenti impetuosi e profondi. Farà allora da saggio l'architetto, se renderà invece più spiccati que' diversi accidenti della natura per mezzo di accorte disposizioni, e crescendo l'effetto morale con qualche fonte che sprizzi dagli agresti dirupi, e misteriosamente susurrando nel suo discendere, ricordi i bei versi del Grossi:

Limpida trascorrendo romoreggia
L'acqua pei greppi in ripido viaggio,
E sbalza in mille spruzzi, ove lampeggia
A più color del sol rifratto il raggio.

Tutti gli accidenti del terreno accomodato a giardino si possono, rispetto a forma, ridurre a tre soli: *piano*, *concavo*, *convesso*. Piano è quello che si stende orizzontale, o che almeno non ha che insensibile declivio, e questo è conveniente più che altro ai giardini simmetrici, nei quali deve mostrarsi meglio l'arte che non la natura. Il concavo è formato dalle valli, il convesso dai colli e dai monti. Quando il suolo appartenga a

queste due ultime classi, le quali vanno sempre congiunte, il numero degli accidenti particolari è infinito e somministra al vero ingegno un vasto campo su cui spaziare, sviluppando ciò che la natura non ha forse che abbozzato, collocando sotto un punto determinato di vista tutti i suoi effetti più ammirabili, componendo quadri i più vaghi e più vivi, in una parola, facendo risultare una bellezza grandiosamente magnifica. Se il terreno è fra colline vere, si può, anche in uno spazio limitato, ottenere il maestoso, il terribile, il pittoresco, il rustico, il campestre, il tranquillo, il ridente, il malinconico.

Ma non basta conoscere il terreno per ciò che spetta al suo ondeggiamento, bisogna conoscerlo anche nelle sue qualità fisico-chimiche, e perciò esaminarlo, non solo alla superficie, ma nel sottosuolo, per conoscere il fondo su cui devono piantarsi gli alberi. Se la natura non fu a questo benigna, è forza correggerla, trasportando terra omogenea all' indole delle piante.

Pongasi mente altresì all' indole del clima ed alla temperatura media del luogo, a fine di conoscere l'esposizione che deve darsi ai vegetabili in ragione del loro sviluppo più o meno rapido e del loro vigore; si osservi quali sieno le piante da prescegliersi, giacchè un albero che farebbe bellissimo effetto in un clima che gli fosse conveniente, in altro contrario lo produrrebbe tristissimo.

Determinate e considerate le circostanze dipendenti dalla posizione e dalla natura del suolo e del clima, deve l'architetto immaginare tutta l'opera sua e delinearla, fissando i lavori e le piantagioni da farsi in ciascuna parte. Codesta esatta determinazione, prima d' incominciar l'opera, diventa indispensabile, particolarmente per preparare in modo adatto il terreno, di guisa che gli alberi che vi si voglion piantare stieno in quella terra che è ad essi più accomodata, e vi stieno ad opportune distanze per non rubarsi reciprocamente il nutrimento. Difetto

comune è quello di affollarli troppo, credendo di averne presto ombre fitte: errore gravissimo, giacchè quando gli alberi cominciano a farsi adulti, se non possono dilatar le radici loro, intisichiscono, e mandano a male il giardino. Altro difetto egli è quello di piantarli troppo profondi colle radici, e quindi di privar queste dell'ossigeno dell'aria, ch'è primo elemento della loro prosperità.

D'ordinario, nei giardini di qualche estensione soglionsi piantare quattro diverse specie d'alberi, a fine di diversificarne il colore de' gruppi, e le linee. Gli uni si compongono della numerosa famiglia de' *citisi* alpini, gli altri dei pini indigeni ed orientali, i terzi di piante americane a larga ossatura di rami, le *acacie*, cioè, i *triacanti*, i *rus;* i quarti finalmente di pioppi (per lo più il *populus tremula*). Tutti questi alberi debbono disporsi a masse ed a gruppi, per modo che le linee ne appariscano contrastate e rotte, senza spezzare quel legame di composizione che si denomina unità della scena. Più, la disposizione loro deve essere ondeggiata di modo, che al moversi dello spettatore, la scena cangi, e si componga in nuovo aspetto ben unito e catenato nelle varie sue parti. Questa ingegnosa composizione delle linee, le une alle altre collegantisi, come è pregio nelle invenzioni delle arti imitative e di quella della sesta, lo è pure grandissimo del giardinaggio pittoresco, e basta da sola a ricrear l'animo dello spettatore, e ad attestare potente l'ingegno dell'architetto paesista.

Ho già detto che la cura maggiore è da darsi alle acque, sieno procurate per via d'artificio o fornite dalla natura; e queste bisogna sapere acconciamente inframmettere al terreno e alle piante, affinchè giovino a ben comporre le scene varie che l'architetto avvistò colla immaginazione.

Finalmente, siccome materia nella composizione d'un giardino v'entrano (nè sempre colla più opportuna acconcezza) le rocce, le caverne e le grotte. Ora s'usa di farne d'arti-

ficiali ad ogni costo, ma mio Dio! quanto raro che giungano a ricordare, neppure da lontano, gli effetti che le vere producono entro ai seni delle montagne! Le più son giocherelli da fanciulli, ninnoli da lanterna magica, ridicoli impiastri di calce e vetro pesto, che servono a destare non il sentimento, ma il senso del riso. E in fatti, come supporre di poter, col nero fumo, colla terra d'ombra e coi luccicamenti del vetro pesto, imitare le stalattiti e le stalagmiti immense e maravigliose delle grotte naturali? Come pretendere, coi mattoni tinti di terra gialla, di arieggiare le fantastiche tinte e i colossali dirupi dell'Alpi? Ma v'ha di più: questi sublimi accidenti della natura non sorgono come funghi in mezzo alle colline dal dolce pendio, ma giganteggiano invece fra i greppi di smisurate montagne. Ora, come possono illudere, quando pure bene imitati, entro ad un giardino di pochi campi, e sotto ad una sedicente montagna, composta d'un mucchio di terra alto forse cinquanta piedi? Così, invece di emular la natura, se ne fa una goffa scimieria: così, invece che destar la maraviglia, si desta il dileggio: così, invece di elevar l'anima a sublimità, la si volge al più spoetizzante ridicolo. Boitard, nella sua grande opera sui giardini, ha un bel prescrivere le regole per formare le grotte, ha un bel suggerire che s'ornino d'arboscelli arrampicanti che ne coprano l'ingresso, che questi s'internino fin dove l'aria e la luce possono essere sufficienti alla loro vegetazione; ha un bel dire che vi si guidino dentro cadute d'acqua e ruscelli: non per questo risulteranno meno, gingilli sgradevoli ad ogni uomo di senno. Belli, sì belli, molti de' numerosi giardini pittoreschi che a' nostri giorni vennero disposti nelle signorili villeggiature, e dentro alle stesse città; ma quelle grotte obbligate che spesso vi primeggiano, composte come sono di cannicci e di debole intonaco a calce e sabbia dipinto a terra d'ombra, scemano, a parer mio, il pregio di quei giardini, e li fanno troppo lontani da quan-

to saviamente il Pindemonte volea che ci fosse nel giardino pittoresco, cioè

Prospetti vaghi, inaspettati incontri,
Bei sentieri, antri freschi, opachi seggi,
Lente acque e mute, all' erba e ai fiori in mezzo,
Precipitanti d' alto acque tonanti,
. . . . . .
Campo e giardin, lusso erudito e agreste
Semplicità.

E la semplicità sopra tutto è il pregio desiderato e desiderabile dei giardini che importa studiare, perchè sieno allettamento dello sguardo, non lusso sregolato della moda; quella semplicità che l'ingegno mediocre stima chiusa nell'arida imitazione di quanto è meno imitabile, ed il potente invece rinviene nel poco, disposto con libera ed unificatrice fantasia.

BIBLIOGRAFIA.

Malpière. *La Chine.* — Parigi, 1825, vol. II.° in 4.to.

J. F. Davis. *La Chine.* — Parigi, 1837, vol. II.° in 8.vo, tradotto dall' inglese da Pichard, riveduto e aumentato da Bazin.

Clément Pellé. *L' Empire Chinois illustré.* — Parigi e Londra, 1843, in 4.to con molte tavole.

W. Chambers. *Dissertation of oriental Gardening.* — Londra, 1771, in 8.vo.

Chabanon. *Sur la manie des Jardins anglais.* — Parigi, 1775, in 8.vo.

J. M. Morel. *Théorie des Jardins ou l'art des Jardins de la nature.* — Parigi, 1802, vol. II.° in 8.vo.

N. Vergnaud. *L'art de creér les Jardins.* — Parigi, 1834 in foglio.

Boitard. *Traité de la composition et de l'ornement des Jardins.* — Parigi, vol. II.° in 4.to.

Krafft. — *Jardins de France, d'Angleterre et d'Allemagne. Plans des Jardins connus, ec.* Parigi, 1849 in foglio con tavole.

Digitized by Google

Digitized by Google

SESTA LEZIONE.

L' Arte presso i Fenicii e gli Ebrei.

Pochi ed incerti ruderi ci rimangono dell' arte fenicia; stimo però non disutile tenervene breve discorso, fondandomi sulle medaglie e sulle memorie lasciateci dagli scrittori, perchè essa fu, se non modello, almeno impulso dell' ebraica, la quale è di somma importanza per voi.

Secondo le antiche tradizioni raccolte dalla storia, i Fenicii, condotti dal loro re Fenice, scesero dalle catene del Caucaso, e si fermarono in Palestina sulle rive del lago di Genezaret. Dappoi si distesero fino alle coste del Mediterraneo, e vi fondarono la città di Sidone, che divenne metropoli della Fenicia marittima. Furono quindi chiamati or Sidonii, or Cananei, or Filistei. Quelli fra essi che si trovarono chiusi fra il Mediterraneo e le montagne, non potendo consecrarsi all'agricoltura, si volsero tutti all' industria e al commercio. Insigni navigatori, solcarono di frequente i mari, e stabilirono colonie in Grecia, in Epiro, nella Tessalia, nella Spagna, in Etruria. Mercatanti astutissimi, percorrevano l'antico mondo, vendendovi i bei prodotti delle ricche loro manifatture, le stoffe di seta, i mosaici, le statue, i vetri, le oreficerie. Trafficavano

nell' Occidente, allora quasi tutto barbarie, poi nell' Oriente, in quel tempo quasi solo civile, l' avorio del Ceylan, i tessuti di Babilonia, l'oro e l' argento dell' Andalusia, lo stagno d' Irlanda, l' ambra germanica, le perle dell' India, il corallo della Sardegna, gli schiavi d' Iberia, i grani d' Egitto e della Mesopotamia. In una parola, erano gl' Inglesi del mondo antico, e, al paro degl' Inglesi del moderno, introducevano coi commerci anche le usanze loro, e spesso le opinioni religiose e politiche.

Come tutti i popoli asiatici d' origine, nell' architettura miravano piuttosto al lusso che all' ornamento, ma però (se in un passo dell' Iliade non è piuttosto da vedere l' imaginazione del poeta, che l' esattezza dello storico) pare che anche l'ornamento, specialmente in metallo, trattassero con somma perizia. Dice Omero che nell'occasione de'giochi celebrati in onore dei Mani di Patroclo — « il primo premio fu un va- » so d' argento benissimo lavorato, di tale bellezza, che non » vedeasi sulla terra l' eguale. Quest' era opera dei Sidonii » (cioè i Fenicii), i più abili operai del mondo nell'arte d' in- » cidere e di cesellare » — Un altro passo dello stesso poeta ci parla degli abilissimi operai che Paride condusse da Sidone.

In quanto all' architettura de' Fenicii, possiamo congetturarne la magnificenza dai resti di vastissime muraglie che veggonsi ancora nel sito dell' antica Tiro (ora Sour) e da quello, che di sì grande città ne raccontano i profeti Ezechiello, Isaia e Geremia, e ce ne narra Ariano, il quale descrivendo le costruzioni colossali d iTiro, dice come le sue mura fossero alte 150 piedi, e i moli del suo porto raccerchiati da immensi portici, composti da colonne di granito. Tiro andava celebrata anche pel suo tempio di Melkart (Ercole), ove Hiram, l'amico di Salomone, che lo avea costrutto, poneva colonne dorate.

Se è vero quanto ci narrano gli storici, splendide per suntuose architetture doveano pur essere, e Cartagine sulle

coste di Barbaria, e Cadice nella Spagna, e Jerapoli in Siria, città tutte fondate da'Fenicii, quando colà inviarono alcune di quelle lor colonie, da cui era popolata tanta parte delle coste europee ed asiatiche del Mediterraneo. A Cartagine sorgeva un tempio dedicato ad Apollo, le cui pareti interne stavano ricoperte da lamine d'oro, e ricco per magnifici colonnami schiudevasi il porto. Colonne gigantesche vedeansi pure nel tempio d'Ercole a Cadice, e quello di Jerapoli brillava per molti ornamenti d'oro aderenti al soffitto e agli stipiti delle porte.

A dare per altro una qualche traccia del carattere delle fabbriche loro, meglio giovano le medaglie che portano il tempio di Venere Pafia a Cipro (isola che fu anch'essa popolata da' coloni fenicii) e le indicazioni che di questo celebre edifizio troviamo in Seneca ed in Dione Cassio, e più che tutto le vaste rovine che ancora se ne veggono, e su cui portarono molti studi l'erudito orientalista De Hammer ed il celebre viaggiatore Aly-Bey. La corte del tempio constava di un paralellogrammo di 150 piedi di lunghezza sopra cento di larghezza, e andava circoscritta da un muro costrutto di pietre tragrandi. Negli avanzi che ancor rimangono, si rinvenne gran numero di aperture, che doveano servire a far comunicare i varii aditi fra loro, perchè guidassero al santuario che surgeva nel punto più elevato della collina, nella parte orientale del ricinto.

Il prospetto di questo tempio scorgesi su molte medaglie romane, per cui gli è facile immaginare qual fosse in fatto, molto più che sappiamo da Seneca, come, caduto più volte a cagione de'terremoti, fosse sempre ricostrutto sull'antico stile fenicio. Dinanzi al tempio stava uno spazio semicircolare circoscritto da una balaustrata. Sopra un alto stilobate, a cui probabilmente ascendevasi per una gradinata, posava il prospetto, a vero dire singolarissimo. Dinanzi all'edifizio s'alzavano

due gran piloni incavati nell'alto, e, se non simili, almeno ariegggianti agli obelischi posti davanti a'tempii d'Egitto. Nel mezzo era la porta foggiata a croce; nelle due ali vedeansi colonne reggenti una cornice, che ricorreva anche sullo spazio mediano, e colà sosteneva un muro con tre finestre destinate a dar lume alla cella. Ai fianchi dei piloni rizzavansi due colombe sacre a Venere, poste a guisa d'acroterii. Entro al santuario era la pietra conica che rappresentava la divinità. Nelle due ali si aprivano camere, nelle quali custodivasi il tesoro del tempio. Dietro alla cella forse schiudevasi un abside; congettura sostenuta dall' Hammer per aver veduto nel tempio d'Amatunta i resti di un emiciclo nel portico del santuario. In quanto allo stile dei dettagli, è difficile decidere quale fosse, poichè nulla di quelli ci resta; è però probabile che s' accostassero al fare egizio, avendo avuto i Fenicii più frequenti i commerci coll' Egitto che con altri paesi.

Vi sorprenderà forse che il simulacro della dea rappresentatrice della bellezza non andasse figurato se non da un rozzo pezzo di pietra conica; e di tanta povertà si stesse contento un popolo così abile nei lavori dell' orficeria, e quindi così innanzi nell' arte; ma la sorpresa scemerà quando penserete che quel brutto idolo era legato alle credenze religiose, e simboleggiava gli acroliti discesi dal cielo, che teneansi come dimora degli dei o come gli dei stessi, e si diceano *betilli*.

Tacito, Servio, Filostrato e Massimo di Tiro, che ci descrivono il cono sacro di Pafo, ci dicono eziandio che ve ne erano di simili nei tempii del Sole ad Emesa, d'Artemisia a Laodicea e a Perga, d' Astartea ad Elia Capitolina, e nei differenti santuarii di Sidone e di Tiro. Ciò significa, che non alla sola Venere dedicavansi, ma dai Fenicii consideravansi come simbolo d' ogni divinità, specialmente sacra alla fecondazione.

Quanto alle colombe sacre, le troviamo antichissimamen-

te usate per emblema di Venere od Astartea, giacchè teneansi come uccelli fatidici, dal cui volo traevansi molti augurii.

Tanto si rispettavano dagli antichi, che riguardavasi come sacrilego chiunque una ne uccidesse, specialmente di quelle che vivevano libere e ben pasciute nel descritto tempio di Pafo. Nutrivansi colombe anche nel tempio di Gerusalemme; in Grecia carezzavansi come divine, e fin le sacerdotesse di Dodona si fregiavano del titolo di *colombe*, senza averne, per dir vero, sempre l' innocenza.

I Romani le scolpirono sui sepolcri a segno di purità nel costume, i cristiani le vollero simbolo dell'amor dei fedeli alla religione, e sin i Maomettani le lasciarono e le lasciano ancora errar libere nella santa Kaaba, quasi santificazione del feretro sacro ove credono chiuso Maometto. Anzi io stimo che que' colombi, ora mantenuti a pubbliche spese nelle città della Russia meridionale e in molte della Persia, sieno un avanzo dell' antico culto portato dagli Orientali a codesto uccello. E credo del pari, che i colombi, abitatori antichi e rispettati della nostra Piazza e di molti campi di Venezia, sieno reliquia del costume orientale importato in queste lagune dai continui commerci de' Veneti primitivi coll' Oriente. Vedete da ciò che la tradizione difficilmente muore ne' popoli, il che avrò occasione di mostrarvi chiaramente nel procedere di queste lezioni.

In alcune isole del Mediterraneo rinvengonsi anche al dì d' oggi avanzi di monumenti che sono attribuiti a colonie fenicie. Il più importante fra questi è l' edifizio detto *Gigantejа* o torre de' Giganti nell' isola di Gozo, che si compone di due tempii posti paralelli l' uno all'altro, i quali nel lor complesso formano cinque absidi quasi semicircolari, formanti una croce doppia. Sopra una facciata comune rivolta verso oriente vennero aperte due porte, che danno accesso a ciaschedun tempio. Ambidue gli edifizii presentano la stessa plani-

metria, e nello esterno constano di due torri semi-elittiche legate fra esse, ed aventi per base comune la muraglia, nella quale stanno aperte le due porte citate. Lo interno poi conserva ancora qua e là, nel pietrame che gli servia d'ornamento, alcuni fregi grossolanamente intagliati a spira, male interpretati come simbolici, giacchè non sono che puramente decorativi. La spirale, in fatti, fu troppo costantemente usata nei monumenti di Egitto, di Grecia, del Messico, dell' India, per non doverla considerare come base dell' ornato di tutti i popoli primitivi, ed ebbe probabilmente il suo tipo nelle funi colle quali raccerchiavansi i sostegni di legno uniti in fasci.

Quello che di più singolare presentano questi rozzi monumenti di Gozo sono certi piccoli ricinti formati da pietre in piedi, simili alle druidiche d' Inghilterra e di Francia, che sicuramente attestano quella pristina forma sotto la quale gli Asiatici adoravano i numi. La Genesi c' insegna che fin dalle prime epoche della creazione, alcune pietre ammonticchiate furono i soli altari su cui deponeansi le offerte. Questi primitivi altari troviamo nell' India, nell' Asia minore, a Eliopoli, celebre pel suo culto del Sole e della gran divinità siderale de' Sirii. Luciano indica un trono od altare del Sole, formato da quattro pietre, disposte a guisa di tavola. Artemidoro, citato da Strabone, ci apprende che in Africa, vicino a Cartagine, il dio Melkart (od Ercole fenicio), veniva onorato sopra quattro pietre posate l'una sull'altra. Così fatto sistema di costruzione, applicato agli altari primitivi e ai ricinti sacri che li circondavano, dopo aver percorso l'Asia e l'Africa, si distese in Europa e particolarmente nelle contrade settentrionali, ove tutti questi prodotti della civiltà primitiva si conoscono sotto il nome di monumenti *celtici* o *druidici*.

Anche l' America ne somministra molti esempii, i quali ben manifestano come le nazioni sul nascer loro serbino grandissima analogia nell'imaginare e disporre i loro monumenti.

Digitized by Google

Ma dell'arte fenicia abbastanza. Veniamo ora a quella di Palestina, che a diritto reclama osservazioni, le quali potranno tornare d'utilità, a quelli specialmente tra voi che trattano la pittura storica, perchè mostreranno di quale carattere debbano vestirsi e gli edifizii e i sacri arredi e tutti gli accessorii in fine di que'soggetti che trascegliete spesso entro ai sublimi poemi dell'antico Testamento. E di non poco vantaggio pure saranno a quegli altri che si consacrano alle sceste, imperocchè, come spero di chiaramente mettervi in aperto nel progredire di questa lezione, gli architetti delle età mezzane, sì grandi che furono nella costruzione del tempio, sempre mirarono a trarre le forme, i simboli e l'ornamento da quello di Salomone, che minutamente vien descritto dalla Bibbia.

Ecco in breve l'origine del popolo ebreo, secondo la tradizione biblica. Thare, discendente da Sem figlio di Noè, ebbe per figlio Abramo. Questi si stabilì circa 2100 anni innanzi l'era nostra nel paese di Canaan, ove fece alleanza con *Jehovah*, il Dio eterno. Ebbe in vecchiaia un figlio legittimo Isacco, e molti figli naturali, fra cui il più celebre fu Ismaele natogli da Agar. Rimandò poscia tutti i figli delle sue concubine, e non tenne presso di sè che Isacco, a cui dovea passare la paterna eredità.

Isacco continuò a rimanere nei contorni di Berseba, ed ebbe da Rebecca due figli gemelli, Esaù e Giacobbe. Esaù, il primo nato, vendette il suo diritto di primogenitura a Giacobbe, che diventò così capo della famiglia, centro del monoteismo, e sorgente del popolo ebreo.

Giacobbe sposò successivamente Lia e Rachele, le due figlie di Labano, ed ebbe da esse, e da due concubine, dodici figli, di cui i due ultimi soltanto, Giuseppe e Beniamino, erano nati da Rachele, la sua ben amata sposa. La preferenza che Giacobbe dava a Giuseppe eccitò l'invidia degli altri suoi figli, sicchè un giorno lo vendettero ad una carovana di mer-

canti ismaeliti che si portava in Egitto. Colà avendo col singolare suo ingegno spiegato i sogni che inquietavano le notti del Faraone Apofi, fu da questo elevato al grado di ministro, ed ebbe incarico di prevenire la carestia annunciata dai sogni fatali. Le saggie precauzioni di lui la prevennero in fatto, sicchè, mentre i paesi vicini mancavano di grani, l'Egitto n'era abbondantemente provveduto. Fu allora che i figli di Giacobbe si recarono a comperar viveri nella valle del Nilo, e che Giuseppe li riconobbe, impegnandoli a condurre in Egitto il lor vecchio padre e tutta la famiglia d'Israello. Destinò loro per dimora il paese di Gosen, situato probabilmente tra il mar Rosso ed il Nilo. Ciò avvenne circa l'anno 1854 innanzi G. C.

Gli Ebrei formavano così in Egitto una piccola popolazione separata dagli Egiziani per costumi, per culto, per lingua e pel regime patriarcale. Per lungo tempo la memoria di Giuseppe e dei servigi ch'egli avea resi alla sua patria adottiva, li protesse, sicchè prosperavano. Ma infine, sendosi stabilita una nuova dinastia che non riconosceva Giuseppe, i Faraoni adombrarono della potenza sempre crescente di questo popolo straniero e risolvettero di opprimerlo con rudi fatiche. Nè bastando questo mezzo, fu ordinato di gettare nel Nilo qualunque fanciullo nascesse dagli Ebrei. Allora Jocabele, moglie di Amram della tribù di Levi, avendo partorito un figlio lo depose sulle acque del fiume in un canestro, da dove il raccolse la figlia di Faraone. Questa l'adottò e lo fece allevare dopo avergli posto il nome di Mosè che, secondo il testo sacro, significa *tratto dalle acque*. Mosè ebbe da Dio rivelazione di liberare il suo popolo dal giogo de' Faraoni. Intimò dunque all'egizio monarca di permettere che gli Ebrei si ritirassero nel deserto, ma, nulla avendo ottenuto, colpì l'Egitto di dieci piaghe funestissime. Alla decima, che colpì di morte subita tutti i primogeniti degli Egiziani, il Faraone (Ramsete il Grande o Sesostri, a quanto pare) consentì, e gli Ebrei si posero in

viaggio durante la notte capitanati da Mosè e tornarono nella terra di Canaan. Secondo i calcoli più probabili tale avvenimento successe verso il 1632 innanzi l'era cristiana. Questo rapido sguardo storico, che io posi qui solo per accennare ove sia verosimile si formassero i primordi della civiltà ebraica, lascia conghietturare che ogni fatto relativo a tale civiltà dovesse portare la impronta del lungo soggiorno durato nelle terre d'Egitto. Sembra per altro che rispetto all'arte poco gli Ebrei profittassero di quei giganteschi esempii, perchè non troviamo rammentati dai sacri libri nè pittori, nè architetti indigeni; e allorchè Davidde e Salomone vollero abbellire Gerusalemme di monumenti, ebbero mestieri d'invocare l'aiuto dei vicini Fenicii.

Quando gli Ebrei, ricevuta la legge divina da Mosè, vollero conservare le tavole su cui stavano scritti i dodici comandamenti, congegnarono l'arca santa, componendola ad imitazione di una barchetta, o, per darvene meglio un'idea, de'nostri turiboli ad uso d'incenso, che sono appunto una ricordanza di quell'arca. Questo piccolo recipiente, lungo 1^m, 38, largo 0^m, 83, alto 0^m, 41, nella sua sommità era accerchiato da una specie di bastone. Ai quattro angoli stavano anelli pei quali veniva passato un grosso legno rotondo, con cui trasportavasi a spalle d'uomini questo deposito sacro. Gli anelli erano d'oro, il resto in legno di Sittim, vale a dire d'acacia. L'arca propriamente detta mostravasi dorata nello interno, e sul coperchio esterno, pure dorato, stavano due cherubini in rilievo col viso l'un contro l'altro rivolto, e coll'ali ripiegate sul corpo, ma libere per modo che l'ala di un cherubino toccasse quasi quella dell'altro. Queste figure da alcuni eruditi son riguardate come reminiscenza della sfinge egizia alata che poneasi dinanzi ai tempii, a simbolo dell'incomprensibile mistero della Divinità. L'arca santa che era chiusa nel tabernacolo intanto che gli Israeliti pellegrinavano nei deserti d'Arabia, fu posta in segui-

to da Salomone nel tempio ch'egli costrusse a Gerusalemme; e perì poi quando Nabuccodonosor incendiò questo tempio, 588 anni avanti l'era nostra. Molti archeologi pretesero riconoscere in quest'arca una imitazione delle barche sacre effigiate sui monumenti di Egitto, ma quanto sia in questa conghiettura di giusto non saprei dire, imperocchè nelle barche sacre egizie, in luogo de'cherubini, vi son teste d' Iside senza indizio d'ali.

Il tabernacolo era un santuario mobile che gli Ebrei costrussero e tennero con sè, quando verso la metà del sedicesimo secolo innanzi G. C. abbandonarono l' Egitto per portarsi nel paese di Canaan. Era esso una costruttura di media grandezza, congegnata in modo che le parti da cui andava composta fossero facilmente congiunte, e con eguale facilità tolte dal luogo scelto a momentaneo soggiorno.

Il tabernacolo constava di due parti distinte, il luogo santo, cioè, ed il santissimo. Schiuso dinanzi senza coperto, era nell' ossatura sua formato di 48 pezzi di legno d'acacia. Ogni pezzo era fissato in terra a mezzo di perni simili al ferro puntuto delle lancie. Nell' alto, ogni pezzo si congiungeva all'altro a mezzo di catenacci. Quattro tappeti disposti a mo'di tenda lo coprivano, e una drapperia ne chiudeva sul dinanzi l'ingresso. Il primo tappeto avea colore frammisto all'azzurro e alla porpora (probabilmente cangiante). Molti lo affermarono tessuto di cotone, ma pare fosse di seta e cosparso di cherubini, forse in ricamo. Il secondo era di pel di capra, il terzo di pelle di montone rosso (il moderno marocchino), il quarto di spoglie di cagnea marina.

Tutto il tabernacolo era lungo 16^m, 52, largo 5^m, 54 ed alto egualmente. Al pari de' tempii egiziani, e in generale di tutti i monumenti dell'Asia antica, avea lo ingresso rivolto ad oriente. Il ricinto della corte, ove esso sempre dovea venire eretto, era chiuso da cortine di cotone sospese a 56 colonnelle di legno, fregiate di capitelli argentati.

Fermiamoci ora sul Tempio di Salomone, del quale, sebbene non rimanga vestigio, non mi sarà difficile il darvi una qualche idea, perchè minutamente descritto dalla Bibbia nel III dei Re. Davidde avea già concepito il disegno di costruire a Gerusalemme, metropoli del regno, un tempio in pietra degno della maestà di Dio. Ma il profeta Natan attraversò l'intendimento del re, e più lo attraversarono le guerre degli Ebrei contro i loro vicini. Era serbato a Salomone figlio a Davidde di porre in atto il vasto concetto.

Il tempio fu cominciato 1012 anni avanti l'era presente, nel mese di maggio, e ci vollero sette anni a compierlo. Per gettar le fondamenta dell'edificio fu spianata a livello la sommità del monte Moria, già sacro agli Ebrei, perchè Abramo era stato colà chiamato da Dio al sagrifizio del figlio. Mancando gli operai in Giudea, Salomone pregò Hiram, re di Tiro in Fenicia, che gli mandasse scalpellini e fonditori in metallo. Hiram infatti, lietissimo di tale richiesta, inviò al re d'Israele quanto egli desiderava, e quindi, oltre agli operai, spedì il legname di cipresso e di cedro, di cui eravi bisogno pel nuovo edifizio. Salomone adoprò anche egli trentamila lavoratori all'uopo, mandandoli ogni mese nel Libano a tagliar alberi; altri sessantamila ne destinò a portar materiali, ottantamila a squadrar le pietre nelle montagne.

Tanta moltitudine di braccia farebbe supporre che l'edificio fosse colossale quanto i tempii d'Egitto, ma dalla descrizione che óra vi traccierò, il più brevemente che mi sarà possibile, vedrete che nulla era in esso di gigantesco; per la qual cosa è da credere che nella narrazione biblica possa essere, almeno nel numero dei lavoratori, qualche errore di interpretazione.

Il tempio di Gerusalemme era posto fra due recinti formanti due cortili separati; uno d'essi, l'interno cioè, consecrato ai sacerdoti, che doveano dir le preghiere, cantare gli inni sacri, e consumare i sacrificii. L'altro esterno venia desti-

nato ad accogliere gl' Israeliti ed i pagani. Tre strati di pietre, sui quali erano disposti de' travicelli di cedro, separavano l' un cortile dall' altro. Lo interno del tempio avea 60 cubiti di lunghezza, cioè metri 33^{m}, 24; 20 di larghezza, cioè 11^{m}, 08, e 30 di altezza, vale a dire 16^{m}, 62. La lunghezza era divisa in tre parti formanti tre quadrati. Nell'ultimo ad occidente surgeva il *sancta sanctorum*, che essendo alto quanto largo e lungo, cioè venti cubiti, presentava la figura del cubo. Gli altri due quadrati formavano la cella, alta dieci cubiti più che il luogo santissimo. Sul dinanzi del tempio ad oriente era un pronao, specie di propileo, largo quanto il tempio e profondo dieci cubiti.

Per formarsi una giusta immagine di questo grande vestibolo, è forza dimenticare l' architettura greca, che a' tempi di Salomone era appena bambina, e considerare i tempii egizii e fenicii, coi quali i monumenti ebraici doveano presentare una certa analogia. Questa conghiettura si conferma ancor più quando vediamo che la Bibbia e gl' interpreti danno l' altezza esterna di questo pronao di 120 cubiti, cioè 66^{m}, 49, altezza esagerata relativamente alla configurazione esterna, e che non può spiegarsi, se non col supporre, insieme a molti de' sacri interpreti, che questo pronao, elevantesi in una sola massa fino ad una certa altezza, si bipartisse, giunto colà, in due specie di campanili pari a quelle torri rastremate che fiancheggiavano i tempii egizii. La cella, ed il *sancta sanctorum* erano circondati da tre piani di stanze che non collegavansi al corpo del tempio, ma solo vi si appoggiavano, disposizione che pur troviamo nei tempii egizii, e che fu da Strabone denominata le ali del tempio. I muri interni rivestiti di legname, si ristringevano allo esterno ad ogni piano. Flavio Giuseppe nelle sue antichità giudaiche ci narra, che le indicate stanze servivano a contenere gli archivii, il tesoro e gli oggetti necessarii al culto.

Probabilmente quelle del piano terra adoperavansi per abitazione dei sacerdoti, quelle del centrale pel tesoro, le altre pegli archivii. A destra del monumento, vale a dire dal lato di mezzodì, v'era una porta che guidava ad una scala a lumaca, per cui ascendevasi alle stanze indicate e ad un corridoio esterno, forse costrutto al fine di poter, in caso d'incendii, portare soccorsi ai varii punti minacciati. Il tetto distendevasi a terrazza come tutti quelli d'Oriente, e, secondo la Bibbia, andava ricoperto della solita lamina d'oro. Questo tempio, se non fra i più grandi, certo fra i più ricchi della ricchissima Asia, s'incendiava nel 588 avanti G. C., quando Nabuccodonosor prese Gerusalemme, perciò non durava se non 417 anni. Nel 534 Zorobabele lo ricostrusse; ma anche questo fu distrutto da Erode nel 37 avanti l'era. Due anni dopo per altro lo rifabbricò, e questo è il vero tempio visitato da Gesù Cristo, e che venne atterrato da Tito l'anno 70 dell'era nostra, quando s'impadronì di Gerusalemme.

Ben fermata nella mente vostra la configurazione generale del prezioso monumento, importa che ora conosciate come esso, non pel carattere ornamentale, ma per la disposizione, fosse il tipo costante delle basiliche dell'età di mezzo, e come per tale ragione tornerebbe utile che lo fosse, in parte, anche di quelle che alziamo adesso. Imperocchè, sendo il tempio attestazione, non solo della essenza, ma della forma esterna del culto, sommamente gioverebbe che la tradizione spirituale e plastica di quello fosse gelosamente serbata sempre, nè si rinzeppasse di memorie, di ornamenti e di regole tolte ad altre religioni. Molto più poi dovrebbe ciò farsi nella chiesa cristiana, perchè rappresentazione e simbolo d'una fede sublime, che trasse l'uomo dai ceppi della materia, lo portò alla più alta dignità colla forza e la responsabilità del libero arbitrio, e per conseguenza non può per alcuna ragione venire manifestata da emblemi di un culto politeistico, il quale avea per base il *Fato* e i godimenti del senso.

Nè si dica che la fede del Vangelo è per sì fatta maniera disgiunta da quella dei Giudei, da doversi nella chiesa cristiana appalesare netta questa differenza; giacchè devono servire a persuaderci del contrario quelle memorande parole di Gesù Cristo nel Vangelo di S. Matteo: *Non pensate ch' io sia venuto per annullare la legge od i profeti; io non sono venuto per annullarli, ma per adempierli.* Or dunque, la chiesa cristiana è appunto l' immagine di questa nuova legge imposta dal Salvatore per adempiere l'antica, e per questo nell'esterna apparenza sua non deve dissimigliare da quel tempio che Dio ordinò a Salomone di costruire, dicendogli *nella mia casa glorificherai il nome mio.*

Così di fatti la pensavano gli architetti delle chiese cristiane nei primi secoli dell'era e nelle età medie, i quali si piacquero applicare la distribuzione del citato tempio, tanto chiaramente nella Bibbia descritta, alle nuove chiese che edificavano. E ciò facevano colla sicurezza di non errare, perchè tutti i sacri interpreti spiegavano misticamente il tempio di Gerosolima, e lo consideravano come un segno precursore del Cristianesimo. In fatti Beda, il venerabile, vissuto nell' ottavo secolo, stendeva, nei suoi commenti alla Bibbia, un lungo scritto sul tempio di Salomone, considerandolo in tutte le sue parti come emblema del Cristianesimo. Nelle finestre di quel monumento egli vede la rappresentazione de'Santi, nelle travi quella de' predicatori, nell' interno ricinto scorge l' immagine del popolo congregato a preghiera, nelle colonne gli apostoli sostenitori della fede, nella porta il Cristo medesimo, perchè, dice il glossatore, *nessun venne al padre se non per lui, e perciò esclamava per la bocca di san Giovanni io sono la porta delle pecore.*

Ora, gli artisti del medio evo, guidati dai sacri ministri, istruttissimi in quella età di quanto s' atteneva a bibliche interpretazioni, s' impadronirono di codeste idee, e nel trasfon-

derle nelle chiese da essi alzate, tentarono rinnovare il tempio famoso. La qual cosa ci apparirà chiarissima, se vorremo ora rapidamente porre a riscontro alcune fra le principali parti della chiesa cristiana dell'epoche medie, con la descrizione che or ora vi feci del tempio ebreo.

Vedemmo che l'icnografia di questo si compone di tre quadrati, compreso il santuario, e tre quadrati vediamo spesso formar la nave centrale e l'abside della chiesa cristiana. In quello stanno camere laterali che sboccan nel *secos* o tempio interno; in questo scorgiamo le cappelle sfondarsi dal muro, ovvero due altre navi minori comunicare colla maggiore a mezzo d'ampii intercolonnii. Il tempio del gran re è fiancheggiato da due alti piloni a mo' d'obelisco, e la chiesa cristiana alza i due campanili ai lati della porta maggiore. Nel tempio di Gerosolima questa si schiude fra due colonne denominate *Boaz* e *Jachin*, l'una significante la forza divina, l'altra la solidità della religione; nella basilica cristiana due colonne reggono la porta e guidano al vestibulo premesso al tempio, come nel monumento di Salomone. Quelle due colonne, nell'edifizio ebreo, vanno raccerchiate da una corda lunga 12 cubiti, e nel cristiano troviamo, così dinanzi alla porta, come per tutto il tempio, colonne fasciate a metà da una specie di corda, e sovente annodate due a due o quattro a quattro, come nel Duomo di Ferrara, e in quelli di Parma, di Piacenza, ec.

Che se discendiamo a cercar riscontri fra gli ornamenti dei due tempii, li troveremo ancor più palesi. La Bibbia dice che intorno all'Oracolo, come intorno al tempio propriamente detto, v'erano contrafforti; e ricchissime di contrafforti mostransi pure le chiese cristiane, contrafforti che posti dapprima a vigoreggiare altissimi muri, si convertirono poscia in abbellimento, allorchè nel secolo XIII vennero decorati di gugliette, di pinnacoli e di cento gentili trafori.

L'impalcatura del tetto, nel tempio ebraico era di legna-

me di cedro e ornata di fiori, l'ossatura è di legname costantemente nelle chiese cristiane di Roma dal V al XII secolo, e va fregiata d' ordinario di stelle dorate sul fondo azzurro.

Per tutto quel tempio eran prodigate le dorature, e dorature abbondano in moltissime parti delle chiese cristiane, specialmente di quelle erette dai Greci del basso impero.

La Bibbia dice che Salomone fece *intagliare attorno attorno in tutte le pareti della casa del Signore, figure di rilievo di Cherubini, di palme e di fiori* aperti di dentro e di fuori; e di cherubini come di palme son pure rivestite le pareti a musaico, nonchè i marmi scolpiti delle chiese cristiane, specialmente in Grecia e nella Sicilia. Vanno pure ricordati dal sacro testo i leoni posti a fregio di molte parti del tempio; e i leoni diventarono precipua decorazione sulla porta delle chiese cristiane.

Lo stesso testo dice del pari, che alcuni dei capitelli delle due colonne antimesse alla porta, *aveano certe reti di lavoro intralciato, fatto in forma di catene con due ordini*; altri eran foggiati a mo'di gigli. Ora una simile maniera di capitelli scorgiamo frequenti nelle chiese di Bisanzio e di tutta la Grecia surte nel medio evo, e possiamo, anche qui in Venezia, averne una immagine in alcuni della facciata di san Marco, probabilmente portati da Costantinopoli o da Grecia, i quali ci mostrano e le reti e i gigli sopraindicati. Più che in altri, questa somiglianza apparisce chiara in que' due posti ai due angoli del prospetto principale, i quali hanno appunto reti e forma di catene, e portano in ogni faccia un giglio. Probabilmente questi furono scolpiti in Grecia e servirono per qualche chiesa bisantina, giacchè è in quelle che troviamo più spiegata l' intenzione d' imitare le parti da cui era composto il tempio di Salomone.

La Scrittura rammenta pure basamenti con ruote nel centro a cornici di tarsìa, tipo a quelle ruote che poneansi ne'pavimenti e nelle pareti delle chiese cristiane, e di cui pure il nostro san Marco presenta esempii bellissimi e numerosi.

Non finirei così presto se tutte volessi notare, non dirò le somiglianze, ma le analogie, delle chiese cristiane antiche, sì nell' Oriente che nell' Occidente, surte specialmente dopo l' ottavo secolo, col tempio di Gerusalemme. Spero per altro che quanto vi ho detto sui notati riscontri, sia bastante a provarvi che mal s' appone quell' architetto, il quale dovendo ora edificare una chiesa, s' allontana da quel tipo primitivo, e cerca ispirazioni nei monumenti sacri del paganesimo, i quali, dovendo servire a riti, più ancor che diversi, opposti a quelli cristiani, nulla affatto possono giovare al ricetto del nostro culto. Come mai, infatti, i tempii di Grecia e di Roma, che escludevano i fedeli dall' interna cella, angustissima il più delle volte, possono prestarsi all'uso d'un culto che vuol tutti i fedeli raccolti intorno all'altare, quasi figli che si accerchiano intorno al padre per avere la parola di pace e la benedizione della misericordia?

Il portico che girava intorno al tempio greco e romano, e il vasto pronao che lo precedeva, tornavano necessarii ad una religione che compiendo molti de'suoi riti fuor della vista del popolo, bramava che questo aspettasse di fuori l' augurio venuto dai sanguinosi sagrificii. Ma a che può mai egli servire nella liturgia cristiana, che apre le porte della chiesa affinchè il popolo v' entri a porgere inni di preghiera e di lode all'Altissimo insieme co' sacerdoti? Vero è che più di un estetico dei nostri giorni, senza voler badare alle differenze delle due religioni, e a quanto prescrivono le sacre carte sulla costruttura del tempio, condannò la povera Italia a rimanersi ancora fra i ceppi dell'arte pagana anche nelle fabbriche sacre. Uno fra questi è il francese sig. Couturier traduttore dello Schlegel, il quale, a tutte le altre accuse che i connazionali suoi regalarono a noi Italiani, quella aggiunge del tenerci seguaci del paganesimo. Ed è per questo che pronunciò seccamente, l'architettura greca essere la sola conveniente all' Italia, perchè l' Italia *ri-*

tiene ancora del greco politeismo. Ma della francese sentenza io non fo le maraviglie, perchè l'avventataggine dei giudizii non è infrequente ne'Francesi, quando scrivono dell'Italia. Sì bene stupisco che a simile avviso inchinasse un nostro Italiano, Vincenzo Gioberti, il quale nel suo ingegnoso, ma non sempre logico Saggio sul Bello, dice che noi Italiani abbiamo *l'obbligo quasi di somigliare ai gentili, in quanto i gentili tenevano del cristiano;* e che se l'Italia, stata per ben tre volte l'albergo più fiorente della civiltà pelasgica, divenne la sedia eletta del cristianesimo, *fu solo perchè serbò quell'elemento privilegiato del vero, che i Pelasgi aveano rinvenuto nella dottrina del loro Dio ottimo massimo.* Per quanto però egli si forzi in tutto il suo lavoro ultra-classico a provarci che nelle arti come nelle lettere la *grecità* (parola di suo conio) s'accorda mirabilmente coi concetti cristiani, sarà pur sempre vero che fra una religione, la quale volea si litasse a Venere, ed un' altra che impone il dominio dell' anima sugli appetiti del senso; fra una religione che allontana dal santuario il popolo, e un'altra che lo accoglie festeggiandolo; fra una religione che trova necessaria la schiavitù ed un' altra che proclama la più efficace e difficile delle libertà umane, la forza del libero arbitrio; fra una religione in fine che vuol la materia contenta, ed un'altra che nella mortificazione della materia trova il trionfo vero dello spirito, la differenza è senza contrasto incommensurabile, impossibile il ravvicinamento, e perciò provata la necessità che l'archetipo della chiesa accomodato ad un culto, sia in diametrale opposizione con quello acconcio all' altro. E diffatto, il tempio di Salomone, il quale, come dicemmo, fu e dovrebbe essere ancora archetipo della chiesa cristiana, nulla ha di comune col *Fano*, col *Delubro*, o con altra varietà dei tempii greci e romani.

Laonde, quell' architetto, il quale vorrà alzare chiese convenienti agli usi della cristiana liturgia, avrà in mira di

ricordare così il primo tipo del tempio, imposto, quasi direi, dalle Scritture sacre, come quel simbolismo che vi fu aggiunto con fino accorgimento dai sacerdoti del medio evo, consci quanto i principii religiosi del cristianesimo si manifestino con quel carattere di mistica astrazione, che può essere opportunamente adombrato in tal caso dal simbolo e dall'allegoria, quando l'uno e l'altra mirino a rappresentare la collegaanza delle idee congenite all' ente divino cogli oggetti esterni.

Il mal ponderato studio degli antichi monumenti e la noncuranza della sacra archeologia, portarono gli architetti, dal cinquecento fino a noi, a dimenticare intieramente questi obblighi, e quindi a regalarci chiese che appariscono di una squisita eleganza, corrette nelle lor proporzioni, ricche di tutte le possibili regole dei tre ordini greco-romani d'architettura, ma chiese non sono: sì invece o sale da banchetto o greci templi, o vestiboli di terme, i quali nell' anima del credente infondono tutt' altro che il mistico ed arcano sentimento del cristianesimo, e gettano da ogni ornamento idee intieramente opposte a quelle della religione nostra.

Io confido che fra tanta luce di secolo questa inopportuna adorazione dell'arte antica avrà finalmente cessato di preoccuparci; io confido che smetteremo una volta d' ingiuriare ad un tempo l'arte pagana e quella del cristianesimo, applicando all' una ciò che fu speciale impronta dell'altra e ne forma bellezza: io confido che, se porteremo il pensiero alla semplice riflessione che i Greci e i Romani, tanto gelosi a cercar nell'arte l'opportunità, non avrebbero adoperato nè peristilii, nè *ipetri*, nè celle ristrette, quando avessero avuto i riti del nostro culto, concluderemo che noi frantendiamo lo scopo della architettura, allorchè a proposito di cristianesimo impasticciamo paganità. E da questa conclusione ne verrà la benefica conseguenza, che nelle chiese, a cui dovremo in avvenire dar mano, non useremo più nè i pronai di Giove Tonante, nè le

festose decorazioni corintie d' Antonino e Faustina, nè quegli irrazionali Panteon, che, adoperati per chiese, non rappresentano nè il pagano, nè il cristiano culto, ma la più stramba fra tutte le architettoniche inopportunità, perchè il Panteon pei Romani non fu mai tempio, sì invece un atrio magnifico, e per eleganza di proporzioni leggiadro, delle terme d' Agrippa; perchè il Panteon, per la sua circolare figura impedisce di collocar bene sagrestie, campanili, organi, altari, e per ultimo i pulpiti, i quali tanto poco trovano spazio di starvi a lor agio, che entro alla recente basilica di S. Francesco di Paola in Napoli, composta a guisa di Panteon, il pulpito, con imperterrito infingimento, presenta, in sulle prime, apparenza di un modesto confessionale accovacciato ai fianchi di un altare, poi tutt' a un tratto, quando cominciano i lenti rintocchi nuncii della predica, a mezzo d' una romorosissima molla, gira intorno ad un asse ferrato e si converte in pergamo, per rintanarsi di nuovo, quatto quatto nel suo umile cantuccio, allorchè si tace la voce del predicatore.

E questo fia suggel ch' ogni uomo sganni, perchè l' architettura greco-romana viva ancora sì, chè di vita ella è degna, ma viva per riprodurre le idee che dagli antichi crediditammo, non quelle ch'ora son morte e non più sorgeranno, perchè altre idee ci vennero consolatrici all'anima, e altri semi di civiltà vi gettarono. L'arte foggiata sui nobili stili di Grecia e di Roma, faccia ancora portici e pompose reggie, se ne ha l' occasione, ma non ricetti sacri pel cristiano, perchè i tipi di questi sono da cercarsi nel tempio di Salomone e nelle mirabili chiese del medio evo che intesero a ricordarlo; delle quali nessuna è foggiata sui tipi di Grecia e di Roma pagana, e nessuna quindi è rotonda. Chi si arrovella per servire con la ricordata forma gli usi del cristianesimo, spreca il tempo e l' ingegno, e storpia lo scopo dell' arte, e i suoi mezzi materiali ed estetici a conseguirlo.

Molto più poi incombe a noi Italiani il dovere di seguitare, per ciò che spetta alle chiese, le norme indicate, chè sugli altri popoli abbiamo la fortuna di possedere un tipo di chiesa, il quale annoda il precetto rituale della Scrittura alla nobiltà e correzione di stile di che andarono sì ricche le moli romane, la basilica cioè surta a Roma nel cominciare del IV secolo, e continuata ad alzarsi nella stessa maniera sino al XIII, la quale se non è, come fu detto fino adesso, imitazione perfetta dei tribunali romani, vi si accosta però in moltissime parti. Sarebbe pur bello se quelle chiese che la religione, uscita trionfante dalle persecuzioni, dispose conformi ai bisogni dei proprii riti, quelle chiese che il gran Brunelleschi studiava ed emulava nelle eleganti moli di santo Spirito e di san Lorenzo in Firenze, fossero dagli architetti presenti guardate, non solo senza dispregio, ma con quella riverente attenzione che cerca nei monumenti il profondo pensiero che li originò! Forse allora s' avvedrebbero che in quelle semplici disposizioni basilicali è meglio provveduto al culto cristiano che non col più suntuoso tempio alla greca. Forse allora s'avvedrebbero che in quei simboli sì malamente scolpiti, in quegli archi girati nelle colonne, sta il germe di bellezze vigorose, le quali altro non richiedono che una maggiore perfezione della forma; sta la scintilla di novelle creazioni, non meno venuste delle greche e delle romane, e che su queste hanno il pregio della opportunità. Se la mite ilarità del clima e del sole, se i più vivaci impeti dello spirito, se gli affetti, le tradizioni, i costumi d'Italia, fanno forse meno convenienti alle chiese nostre, o meno intese dal nostro popolo, quelle maestose arditezze della cattedrale archi-acuta che pur tanto giovano a sollevare al cielo lo spirito, e a lanciarlo in quel sublime antagonismo del cristianesimo, la morte e l' eternità, consolato dalle certezze di una vita immortale, almeno profittiamo di quei primitivi concetti rituali che sono pure tutti italiani, e che serbando molte parti dell' an-

tica architettura, le convertirono, le rigenerarono, sicchè ne uscisse un' espressione strettamente conforme all'innovata società cristiana.

Se non le costrutture civili, almeno le religiose tentiamo avviare ad utile riforma, perchè ora siamo ridotti a così miseri panni, da porre il corintio tanto sulle facciate delle chiese quanto su quelle de' tribunali, ad inventare i cemeteri cristiani al modo degli egizii e de' greci, che aveano religione e pompe funebri diverse dalle nostre. Così siam pari a colui che d' una lingua conosce pochissime voci, e quelle vuol che gli servano ad ogni caso: è chiaro che all' intenzione deve la parola mancargli, e quindi uscire incompiuto o falso il pensiero. Ove Parigi profuse milioni nella Maddalena, ove Napoli elevò il citato tempio di san Francesco di Paola, immaginiamo invece le basiliche di santa Sabina e di sant' Agnese a Roma, di sant'Apollinare in Classe a Ravenna, di san Michele a Lucca, ornate di musaici condotti con quella rara perfezione della forma cui giunse a' nostri giorni, specialmente in Roma, quell' arte insigne. Immaginiamone gli ornamenti ed i simboli, non più rozzamente scolpiti, come nei primi secoli dell' era, ma lavorati con quella sapiente eleganza che sanno dare alle opere loro i presenti scalpelli d' Italia. Copriamone le ampie finestre di vetri armonicamente dipinti, attraverso i quali il sole avvivi, col magico alternar de' colori, religiose istorie, e spandendo l' iride pegli archi del tempio, porti l' animo a meditare fuor della terra. Doriamone le interne volte e le cupole come nella basilica maestosa che quest' unica Venezia eresse colle reliquie della bisantina magnificenza, e avremo fatto tali opere che persuaderanno ogni più tenace pregiudizio, a non più bramare le chiese foggiate sul modello del Panteón. Che da simile carattere architettonico si possa cavare profitto grandissimo, lo prova la recente basilica di S. Bonifacio a Monaco, la quale foggiata sul tipo *latino-orientale*, colle nobili colonne, col

grave incurvarsi dell'arco rotondo, colle pitture insigni di Hess, spiccate sul campo dorato, esalta l'anima a secreto terrore, popola la mente di pensieri, nella mestizia loro, sublimi, al paro d'una solenne armonia dell'organo, al paro d'una messa di Mozart. Ora mi rispondano gli architetti che prendono a prestito dal Partenone e dal Panteon le proporzioni per adattarle alla chiesa di Cristo, mi rispondano, quando e come questi diversi, e pur dall'essenza del cristianesimo inseparabili sentimenti, sapranno esprimermi, coi loro peristilii *dipteri* e *pseudo-dipteri*.

Chiedendovi scusa della digressione, passerò a porgervi qualche notizia di altre poche opere architettoniche degli Ebrei ricordateci dalla Bibbia, ovvero sussistenti ancora in parte; indi finirò dandovi qualche cenno sulla plastica e sulla pittura di questo popolo.

Salomone alzò, nelle vicinanze del monte Libano, anche un vasto palazzo che aveva 55 metri di lunghezza, 27 di larghezza, 16 d'elevazione. — Dopo un ampio peristilio veniva una sala decorata da quarantacinque colonne in legno di cipresso, su tre linee trasversali; una quarta la divideva dal peristilio. Dello stesso cipresso erano pure e architravi, e soffitti; ma le mura constavano di pietre da taglio perfettamente liscie all'esterno. Veniva in seguito una seconda sala simile alla prima, e più lungi gli appartamenti particolari del re, che aderivano al palazzo della moglie di lui. Nel capitolo VII del terzo libro dei Re potete leggere la descrizione così dell'uno come dell'altro edificio, e vi troverete una grande rassomiglianza al *Ramassejon*, ovvero palazzo di Sesostri a Tebe di Egitto, e alla disposizione degli edifizii persepolitani, de' quali parlai nelle precedenti lezioni. Laonde, se dovrete trattar fatti biblici accaduti entro la reggia del sapiente monarca ebreo, bene avviserete pigliando a tipo un'architettura che ritragga così della egizia che della persiana.

Nello stesso libro dei Re troverete anche descritto lo strabocchevole lusso con cui Salomone volle ornato il palazzo suo. Tutto brillava d'oro e di pietre preziose in quel ricinto, giacchè, dice il sacro testo, l'*argento non era tenuto in verun conto*. Mirabile per ricchezza era pure il trono coperto da un portico, detto il portico del giudizio, perchè il re colà vi ministrava la giustizia. Questo trono era d'avorio coperto di lamine d'oro; vi si ascendeva per sei gradini, e formava nel sedile come una specie di semicerchio con appoggiatoi decorati da due leoni in rilievo, inoltre dodici leoni fiancheggiavano, sei per parte, gli accennati gradini. Dalle pareti della sala principale ove il detto trono sorgeva, pendevano seicento ampi scudi d'oro battuto, e trecento altri di minor dimensione. Ma delle costruzioni civili alzate al tempo di Salomone, tiensi avanzo la piscina detta del Siloe, dappresso alla collina del Sion. Ella è doppia, vale a dire consta di due bacini ad elevazione differente. Il serbatojo superiore, chiamato la piscina del re, serviva probabilmente ad irrigare i giardini reali; l'inferiore, per lo contrario, sembrava destinato ad uso degli abitanti. Alcuni archeologi presumono che dappresso a questo serbatoio fosse consecrato Salomone dal gran sacerdote Sadoc e da Natham il profeta. E sembra eziandio che colà Gesù Cristo guarisse il cieco nato.

Anche le tombe consecrate ai gran personaggi della nazione doveano presentare una magnificenza non minore di quella che accennai nel tempio e nel palazzo di Salomone, per poco ch' esse somigliassero a quelle di Gionata Maccabeo nella città di Modin, descrittaci nel Libro primo dei Maccabei al capitolo XIII. Era essa adornata da sette piramidi a cui facevano corona grandiose colonne, sulle quali stavano alcune armi, e presso l'armi, navi scolpite sì grandi che potessero esser vedute, dice la Bibbia, *da quelli che navigavano in mare*. Questo vasto sepolcro durava ancora conservato ai tempi di San

Girolamo e di Eusebio, vale a dire nel IV secolo dell' era nostra. La grandiosità dei sepolcri ebrei ci vien poi attestata indubbiamente da alcune tombe di Palestina, delle quali rimangono ancora begli avanzi. Le descriverò qui brevemente, sebbene, per quanto dirò, sieno da tenersi di un'epoca non molto remota.

All' oriente di Gerusalemme, fra la città e il monte degli Olivi, s' apre una stretta valle che sembra scavata dal corso rapido del torrente Cedrone: questa valle è quella di Giosafatte, chiamata qualche volta Jafet o valle del sangue. La tradizione, fondata sopra un passo del profeta Joele, vuole questa valle sia destinata al giudizio supremo. L' aspetto che essa ora presenta è in certo modo conforme alla sua destinazione, giacchè ci mostra un vastissimo cimiterio, fronteggiato da tutte parti di monumenti funebri, e chiuso all' estremità meridionale dalle roccie del Siloe forate anch' esse da grotte sepolcrali. — Le tombe più moderne, quelle dei Giudei de' nostri giorni, appajono semplicissime, perchè non consistono che in una semplice lastra di pietra, la cui maggiore o minore larghezza indica la condizione del defunto. Nella medesima valle tre sepolcri antichi fanno, colla grandiosità loro, contrasto singolare alle tombe accennate. Son essi quelli d'Assalonne, di Giosafatte e di Zaccaria, che vengono contrassegnati collettivamente sotto il nome di tombe dei Patriarchi. Il più notevole è il sepolcro d' Assalonne, che, diviso dalla roccia in cui fu tagliato, presenta base quadrata con quattro pilastri jonici alle quattro facce sormontate da un fregio con metope e triglifi. Al di sopra di questa base si eleva un' opera quadrata in mattoni della stessa dimensione, e la massa va poi sormontata da un tamburo circolare, a cui è termine un pinacolo conico. Dietro a questo mausoleo, in uno dei prospetti tagliati della roccia, sta l' architrave di una porta che dà ingresso ad una camera funebre. È questo, dicesi, il sepolcro di Giosafatte

che die' il suo nome alla valle. Finalmente un po' al mezzogiorno sorge quello di Zaccaria, che, pari all'altro d'Assalonne, è ornato di pilastri d'ordine jonico, ma, invece che da metope e da triglifi, va circondato da pesante architrave, su cui è una piramide in mattoni.

Dappresso, nel fianco della montagna, è uno scavo che rinchiude tre camere, il cui ingresso è portato da colonne doriche poco elevate. Vien detta questa la grotta di san Giovanni, e pretendesi che colà l'Apostolo si ritirasse quando fu crocefisso il suo Divino Maestro. Il fatto può esser vero, ma ciò che apparisce indubitabile egli è, che dovette servire di sepoltura, e, a quanto indica lo stile, nell' epoca stessa delle tre rammentate.

Torna assai difficile fissare l' età in cui i citati monumenti vennero costrutti, ma lo scorgervi tanti ornamenti di carattere romano, lascia sospettare che antichissimi non sieno, o che almeno abbiano avuto, al tempo dei Cesari, risarcimenti, i quali valgono a dar loro un aspetto d' opera romana.

Rispetto alla plastica e alla pittura degli Ebrei, basteranno poche parole; perchè nè le figure umane, nè quelle degli animali poteano, secondo quel culto, rappresentarsi; ed è perciò che l'Esodo impone al verso quarto del capo XX: *Non farai scoltura, nè immagine alcuna di cosa che sia in terra, nè di cosa che sia nelle acque di sotto alla terra*; e al verso 23 dello stesso capo: *Non fate Dei, nè d' argento, nè d' oro*. Perciò quando Erode il Grande volle esporre immagini umane nella santa città, il popolo si lasciò ire ad implacabile odio contro di lui, e gridava che prima di conceder ciò avrebbe piuttosto voluto lasciar cadere la città tutta quanta, giacchè una tal cosa non era conciliabile co' suoi costumi. Gli Ebrei tanto abborrivano dalle immagini, che neppur soffersero le insegne dell' esercito introdotte a Gerusalemme da Pilato, perchè vi stava sopra l' effigie dell' imperatore. Neppur

tollerarono i trofei esposti da Erode, perchè temevano che sotto quelle armi si nascondessero forme umane; e quando il delirante Cajo voleva presentare la sua statua al popolo, il popolo trascorreva a furibonde grida. Appena si ammettevano le monete colle immagini di Cesare, perchè i commerci e la sudditanza ai Romani, obbligavano a ciò. Ma se gli Ebrei, per quanto spetta alla rappresentazione delle forme umane, obbedirono sempre esattamente l'Esodo, stimarono di trasandarne i precetti per ciò che riguarda quelle degli animali e delle piante, di cui potevano giovarsi ad ornare o a dar significazione agli edifizii, specialmente sacri. Troppo torto fanno quasi tutti gli storici agli Ebrei, reputandoli nemici e disprezzatori di ogni maniera d'arte. Quel popolo, per tanto tempo errante, non avrà di certo fatto nell'Egitto, ove sì a lungo fu schiavo, grandi profitti nella sesta e nello scalpello; se considereremo però alle disposizioni ed all'ornamento dei suoi pubblici e privati edifizii, vedremo che non solo fu valente nei leggeri lavori dell'ago, ma sommamente si distinse nel pulimento dell'avorio, e nell'arte di foggiare eleganti fregi scolpiti, in cui spesso entravano forme d'animali. Pare anzi che l'oreficeria e tutto quanto avea coll'ornamento relazione, gli Ebrei sommamente onorassero, e tenessero come dono speciale della divinità; quindi l'Esodo ci dice che *Besabel era ripieno dello spirito di Dio in industria ed in ingegno ed in sapere ed in ogni artificio, per far disegni da lavorare in oro ed in argento ed in rame ed in arte di pietre da legare, ed in arte di lavorar di legno in qualunque lavorìo.* E nel IV dei re sta scritto che Nabuccodonosor condusse seco dalla sola Gerusalemme mille lavoratori di tarsìa, numero sorprendente, come riflette Winckelmann, che oggidì appena troverebbe un lavoro giornaliero nelle più popolose delle nostre città.

Che conoscessero poi l'arte di fondere in bronzo ci vien provato, e dal vitello detto d'oro, ma ch'era di quel metallo

poscia dorato, e dai cherubini posti ad ornamento del tempio, e dal mare di bronzo in esso contenuto, che componevasi di una gran tazza di bronzo sorretta da dodici bovi pure di bronzo. Vero è che e quei cherubini e quella gran vasca potrebbero supporsi lavoro degli artefici di Tiro mandati da Hiram ad erigere il tempio, però la Bibbia ci dice che non tutti erano Tirii gli artisti che in quello vennero occupati. E quando Esdra, dopo la prigionia babilonese, ricostrusse il tempio, chiamò all' opera Ebrei che avevano imparata forse la scultura e l' architettura dai Persiani o dagli stessi Babilonesi, stati ad essi sicuramente maestri nella tessitura di quei tappeti, che in Giudea eseguivansi magnifici, con disegni d' alberi, di fiori e di animali. Se tutto questo prova come gli Ebrei conoscessero bene le arti dell' ornamento, non dimostra per altro che queste s' improntassero d'un marchio nazionale; sicchè è ben probabile che quando Hiram si portò ad architettare il palazzo e il tempio di Salomone, egli si piacesse trasfondervi tutto il carattere dell' arte a lui più familiare, vale a dire la fenicia. Sebbene due volte crollasse e due volte venisse ricostruito il tempio surricordato, pure è da presumersi fossero ripristinati i primi ornamenti introdottivi da Hiram; e ne è prova il vedere come nel candelabro dei sette ceri, che sta scolpito in uno dei bassirilievi dell' arco di Tito a Roma, figurino ancora nella base gli animali ed i fregi che sono descritti nel libro III dei re. Ora Tito distrusse, 70 anni dopo la nascita di Gesù Cristo, il tempio che avea ricostrutto Esdra 35 avanti l' era: egli dunque, o fece copiare l' antico candelabro, che forse ancora sussisteva, o sì veramente si valse d' uno più moderno che ripeteva l' antico.

Alcuni pretendono, nè so con quanta ragione, che gli Ebrei portassero in Persia l' arte appresa dai Fenicii, ma si rifletta che quando il popolo di Giuda fu condotto dai Persiani prigione, questi da gran tempo erano già saliti ad un alto grado

di civiltà. È vero per altro che il palazzo di Salomone precedette di 500 anni quello di Persepoli, delle cui magnifiche rovine vi parlai nella penultima lezione, ed è vero del pari che fra quelle rovine veggonsi ancora sculture, le quali ci ricordano gli ornamenti descritti nel tempio di Salomone. Nessun, per esempio, potrà di certo negare che gli animali scolpiti sulla porta orientale di Persepoli, non serbino una grande rassomiglianza col cherubino della vision d' Ezechiello, il quale avea la faccia di uomo, la criniera del leone, le ali dell'aquila e il corpo del toro. Nè la cosa è difficile a spiegarsi, quando si pensa, che i Persiani, in qualche parte delle loro dottrine religiose, si concordavano al culto ebraico: laonde è naturale che avessero comuni molti ornamenti dei tempii ed il simbolismo. Ciò vi persuada ancor più, che non cadrete in errore, se nel rappresentare architetture delle epoche giudaiche, farete in modo che attestino una certa simiglianza di stile con quelle di Persia.

Nella ventura lezione vi intratterrò sul costume ebraico di cui pochissime reliquie ci restano, e sulle fonti da cui dovete, o Giovani, attignere per trovare convenienti tipi ai personaggi dell' antico Testamento, e rappresentarne i fatti in modo che giovino l' alta idea in essi racchiusa. Ciò esce, è vero, dai confini della storia dell'arte, ma non dal proposito mio, ch'è quello di manifestarvi per quali vie i grandi artisti del XIV, XV e XVI secolo, arrivassero un sì alto segno nei soggetti biblici che presero a trattare.

Digitized by Google

SETTIMA LEZIONE.

Sul costume ebraico e sulle fonti a cui deve attignere l'artista per rinvenire i tipi convenienti all' antico Testamento.

In tutta la storia dell' uman genere non v'hanno di certo soggetti che meglio possano lanciare l' anima dell' artista ad eccelse ispirazioni, quanto i biblici, e specialmente quelli dell' antico Testamento; imperocchè quei fatti insigni trasportano l' immaginativa nella sfera del sublime concepire, in quei regni vaghi, varii, or terribili, or consolatori dell'infinito, che valgono, più assai che i puramente storici, a mostrarci l' altezza di Dio e le gramezze dell' uomo. Quanta grandezza nel profeta che lagrima le sorti di Gerusalemme fatta piangente siccome vedova, e ne lamenta le porte abbattute, i sacerdoti gementi, le vergini squallide! Quanta elevatezza di concetti nelle animose visioni d' Ezechiello, quando ascolta il Signore gridar contro i peccati di Giuda, e vien profetando la caduta dei simulacri; quando dice agli oppressori *morrete la morte dell' empio*, e invasato dallo spirito eterno, favella all' aride ossa del campo! Quanto veggente indovinamento del cuore umano nei Proverbii di Salomone; quanto affetto nella rassegnata tollerranza di Giobbe; quanta pietà nel pentimento di Davidde!

Così fatti soggetti rinfiammarono quindi a mirabili composizioni tutti gli artisti che sentivansi la forza di manifestare grandi idee. E perciò da Giotto sino a Raffaello, vedemmo gli argomenti dell' antica legge, fornire ai grandi pennelli e scalpelli italiani, freschi, tavole e marmi, stupendi per elevatezza di concetti. Sebbene il diverso avviamento delle idee sociali, e la men fervida fede religiosa, faccia ora men frequente nelle moltitudini il desiderio di vedere tali soggetti rappresentati, pure talvolta avviene il bisogno o alle chiese od ai monasteri di averne taluno figurato dall' arte moderna. Se non che gli artisti che pur amano tali argomenti, perchè possono rinfuocarli di forte espressione e fregiarli di grandiose vesti, sentono grave imbarazzo a trattarli, giacchè temono di non poter usare il costume proprio ai personaggi dell' antico Testamento, non avendo noi ricordanze abbastanza sicure per fissarlo con precisione.

In un tempo in cui la società cotanto progredì nella scienza paleografica ed archeologica, egli è naturale che il poco dettoci dalla storia o serbatoci dai monumenti intorno agli abiti ed agli arredi degli antichi Ebrei, debba parere agli artisti inciampo grave per bene rappresentarne i fatti. Quanto l' ostacolo sia più o men degno di considerazione, vedremo in seguito: or ci basti venir notando per sommi capi quanto c' è rimasto di sicuro intorno al costume ebraico.

Sebbene le sacre carte accennino spesso alle vesti dei sacerdoti, dei leviti e del popolo, pure troppo incerte nozioni ce ne porgono, perchè ci sia dato fissare la forma precisa degli abiti. De' sacerdoti sappiamo che cingeansi i fianchi di bianchi calzoni, e che bianca pur era la tunica talare da cui andavano ricoperti. Questa era stretta ai lombi con una fascia alta quattro dita, trapunta a varii colori, e somigliante, dice Flavio Giuseppe nelle sue Antichità giudaiche, alla spoglia di un serpente; lo che potrebbe lasciar conghietturare che il ricamo fosse a squa-

me. Il capo coprivano poi d'una tiara di bisso, cioè di lino sottilissimo tessuto nell' India.

Il sommo sacerdote vestiva anch' egli una tunica bianca di finissimo lino d' Egitto, coperta in parte da altra detta *inconsutile*, forse perchè d' amianto, la quale era senza maniche e di color giacinto. Essa giungeva sino alla metà della tibia, e da quel punto sino al malleolo, era ornata da una frangia composta di campanelle d' oro conteste a melagrani e a matasse di vario colore. Ai fianchi andava cinto da una fascia, preziosa per materia e per lavoro. Nei dì solenni portava il *sopraumerale*, veste ricchissima per oro e porpora, che copriva la tunica color giacinto: quest' era forse un piviale non dissimile da quello usato dai nostri sacerdoti. Gli Ebrei la chiamavano l' *Efod*, e mentre dividevasi ai lati, si congiungeva agli omeri con due grandi fermagli d' onice in cui stavano scolpiti i nomi delle dodici tribù. Dal mezzo del petto pendeva una lamina quadrata a cui erano fregio dodici pietre preziose incastonate nell' oro e aventi anch' esse i nomi delle tribù. La testa era cinta da una tiara, che portava scritto sopra lamina d'oro legata con due nastri cilestri, il nome di *Jeovah* (l'Eterno).

Nel giorno dell' espiazione il gran sacerdote deponeva ogni abito pomposo e, fatte le consuete abluzioni, vestito d'una tunica bianca e coperto il capo d' una bianca tiara, entrava nel Santuario a far sagrificii col vitello e il montone. Intanto due capri erano condotti dinanzi al tabernacolo, e il sacerdote gettava le sorti quale dei due dovesse sagrificarsi, quale discacciarsi grave delle comuni iniquità. Poi faceva ardere gli incensi, ed avvolto fra i vortici del fumo scompariva dietro il velo, penetrando nel Santuario, ove una sola volta all' anno poteva mettere il passo. Poscia usciva di là, e intinto il dito nel sangue del vitello, spargevalo sette volte dalla parte d' oriente dinanzi al propiziatorio. Sagrificato anche il capro, ne portava il sangue entro al santuario, a fine d'espiare quel san-

tissimo penetrale. Dopo ciò ritornava all' altare, e misto il sangue del vitello e del capro, lo versava in giro fra le corna di quest' ultimo, e lavava sette volte l' altare. Rivolto allora al capro ancor vivo, gli stendeva sopra le mani, confessava le colpe dei figli d' Israello, quasi per cumularle sul capo dell' animale, e lo abbandonava ad uomo fidato perchè lo trucidasse in mezzo al deserto. Compiuto il rito, licenziava il popolo benedicendolo, e pronunciando il nome di Dio.

Le vesti dei leviti non differivano da quelle comuni della nazione, perchè Mosè che nel capo VIII dei Numeri parla a minuto degli ufficii loro, non fa parola di nessuna particolare distinzione nell' abbigliamento ; solo è da credere che nei giorni dell' espiazione avessero rasa la barba, perchè il Signore comanda a Mosè (v. 7) che i *leviti facciano passare il rasojo su tutta la loro carne*. Era ufficio di questi leviti portare gli altari, l' arca, il tabernacolo, seguitando le peregrinazioni del popolo nel deserto. Portavano anche l' arca in mezzo agli alloggiamenti militari e fra le battaglie. Nessuno poteva divenire levita prima de' 25 anni, e cessava d' esserlo dopo i 50.

Rispetto alle vesti militari non abbiamo che la vaga descrizione lasciataci dalla Bibbia, nel I dei Re, capo XVII, dell'armatura di che coprivasi il gigante Goliath. Egli avea in testa una celata di rame e vestiva una corazza a squame; agli stinchi portava schinieri di rame, ed imbracciava uno scudo pur di rame, che ne' momenti di riposo tenea sospeso lungo le spalle. L'asta della lancia era simile ad un subbio da tessitore.

Secondo Flavio Giuseppe, le vesti comuni consistevano in una lunga tunica sciolta e aperta dinanzi, in larghi calzoni che scendeano al piede, ed in uno spazioso mantello che valeva a tutta avvolgere la persona. Volendo camminar più spediti, gli uomini cingevansi ai fianchi la tunica, d'onde quelle parole della Scrittura che ordina di stringersi i lombi a chi ella vuole pronto a celerità od a lungo cammino. Il capo andava coper-

to da una specie di turbante che in larghe bende scendeva lungo le orecchie. Lo scoprirsi era segno di confidenza e di lutto, e quindi non faceasi nei pubblici luoghi, e molto meno nel tempio, se non nel caso in cui si avesse a pianger la perdita di qualcuno della famiglia.

Questa descrizione però consuona assai poco con un monumento scolpito che ancor ci rimane, in cui sta rappresentato l'Ebreo rivestito de' comuni suoi abiti. Ci vien porto dal Belzoni nelle tavole del primo fra i suoi viaggi d'Egitto. Questa figura che il padovano viaggiatore trasse da un bassorilievo egizio figurante il trionfo d'un Faraone, presenta un uomo con barba arricciata, coperto il capo da una cuffia che gli pende dietro le orecchie; il corpo è nudo sino al bilico; di là fino ai ginocchi scende una tunica a fimbrie ed a fascie ricinta ai fianchi.

In quanto alle vesti di que' regnanti Assirii che tennero per lunghi anni schiavi gli Ebrei, ed ebbero quindi con essi grandissima commistione, ci si mostrano in tutta la regia lor pompa nei bassirilievi di Ninive, scoperti dal Botta. In questi singolari monumenti, è anche probabile c'entrino gli Ebrei stessi nel loro costume più abituale. Tiensi ora generalmente che in quella scena in cui sta figurato un guerriero in biga che di gran corsa atterra e ferisce alcune genti coperte di pelli, ci sia porto Nino il giovane quando vinse il popolo d'Israello e lo tradusse schiavo in Assiria. Se questa congettura è giusta, deve allora ritenersi che quei feriti i quali stanno dinanzi e dietro il carro, portino il costume comune degli Ebrei. Nè ciò manca per certo di probabilità; imperocchè fra le più luminose conquiste dei regnanti Assirii, v'è quella della Palestina. Laonde è ben verosimile che rappresentandosi nel palazzo di Ninive le geste più splendide e le più segnalate vittorie di Teglafalassar o Nino il giovane, non venisse omesso il principale de' suoi trionfi, quello cioè riportato sugli abitatori della Giudea.

Tutto questo è ben poco di certo, io ne convengo, perchè si possano con sicurezza foggiare nei soggetti dell'antico Testamento abiti esattamente simili a quelli che portavano i Patriarchi, i Profeti, e in generale tutto il popolo ebreo. Ma è poi veramente necessario che in quei soggetti ogni accessorio, ogni cencio debba improntarsi d'una esattezza cribrata dall'archeologia? Temi che son fatti per rivelare il primitivo stato sociale e quel sublime legame che annodava allora l'uomo al suo Creatore, possono veramente scapitar molto, se non sieno foggiati, con precisione scrupolosa, secondo il costume storico? E dato che la storia non ci venga se non languida soccorritrice, gioverà smetterli affatto codesti soggetti, anzichè manifestare agli uomini le idee sublimi e profondamente religiose ch'esse racchiudono? A tali interrogazioni molti adesso rispondono, che ove manca la scienza storica colà manca uno degli scopi primi dell'arte, *istruire*. Ma il passato ci offre dinanzi le sue maraviglie e ne insegna, che l'arte non sempre colla storica precisione ammaestra, ma ben anche colla rivelazione delle grandi idee che portano il cuore ad alto sentire, e lo sollevano ad eccelse verità. Non è l'esattezza storica e la fedeltà al costume che fece Giotto sovrano interprete delle bibliche grandezze. Non è la fedeltà al costume che portò l'Angelico a darci ne' suoi Angeli e ne' suoi Patriarchi, una lucida immagine dello ascetismo giulivamente sereno che alberga nel cuore de' credenti. Non è l'esattezza del costume che nelle vôlte della Sistina e nelle logge Vaticane, diede al Buonarroti ed al Sanzio meritata immortalità. In tutte l'epoche sopra accennate dell'arte, l'archeologia e la storia non erano riuscite ancora a scoprire i grandi avanzi dell'Egitto, della Persia e dell'Assiria in cui stanno fogge d'abiti ed architetture che debbono accostarsi a quelle usate dagli Ebrei. In onta a ciò i grandi artisti che trattarono il pennello dal 300 al 500, non mai si ristettero dal rappresentare i fatti biblici; ed anzi agli altri tutti li preferi-

rono, perchè aveano dentro alla mente loro il modo di farne uscire composizioni calde d'affetto, ricche di santa parola, stupende per nobiltà di forma, originali per concepimento, ed insieme istruttive all'osservatore, perchè fedele traduzione delle idee bibliche che incardinavansi allora fortemente nel cuore della società.

Così fatti pregi non son prodotti di certo, come dissi, dalle vesti che nulla hanno d'ebraico; non dalle architetture che nei trecentisti son gotiche, ne' cinquecentisti romane; non dal paesaggio che offre piante e colore locale dissimile affatto dall'aspetto che le terre di Palestina presentano, ma derivano da quella dignitosa verità di tipi, da quella sicura cognizione de' sacri testi che guidava l'anima dell'artista ad indovinarne lo spirito e l'arcana sapienza. Quale è mai infatti il freddo pedante che dinanzi alle storie di S. Gioachino e di S. Anna che formano il ciclo più alto delle pitture di Giotto a Padova, osasse trovarle fredde e mute pel cuore, solo perchè negli abiti e nelle architetture non consuonano a storica verità? Ed è forse men degno d'infinita venerazione Raffaello, perchè nelle Loggie del Vaticano acconciò le sue figure con abiti che ben più ricordano il costume antico di Roma, che non quello della Giudea? Si mostra forse meno sublime la composizione della sesta cupola che rappresenta Eleazaro e Rebecca, perchè la bellissima donna seduta co' suoi fanciulli sopra il camello, sì ricca delle bellezze che solo il genio può creare, vesti porta quasi quasi simili a quelle delle odierne Trasteverine?

Raffaello sapeva bene anch'egli che quel costume non poteva essere l'ebraico, ma sapeva eziandio che ne' soggetti sacri è necessario rispettare l'antica tradizione, quando pure non conforme alla storia, perchè la tradizione è sostegno alla fede, e aiuta l'intelligenza breve del popolo a meglio comprenderne i soggetti. Osserva Quatremère, a proposito degli Apostoli che Raffaello dipinse a chiaroscuro nel basamento di alcune came-

re del Vaticano, che simili tipi dovrebbero star sotto gli occhi di tutti gli artisti chiamati ad effigiare soggetti evangelici, perchè, dice egli, « quando certi tipi furono in siffatta maniera » consecrati, bisogna rispettarne l'autorità, imperocchè la tra- » dizione fa parte della scienza del costume morale degli anti- » chi personaggi, costume ben più importante che non quello » degli abbigliamenti. »

Riportando queste parole il signor Montabert nel suo voluminoso Trattato della pittura, le accompagna di giustissime riflessioni, ma per isciagura male applicate, quando intendono di portare accusa al Sanzio immortale. « Domanderò (riflette » egli) perchè invece di dare agli artisti il consiglio di guar- » dare a Raffaello, non si mette sotto gli occhi loro que' tipi » già fissati fin dal tempo dell' Imperatore Costantino, tipi » consecrati fin da quell'epoca e ripetuti su tutti i monumenti » del cristianesimo? Perchè dunque voler cominciare questo » rispetto solo da Raffaello? . . . Che vi è mai di sì ammira- » bile nel modo di acconciar le pieghe nella scuola di Raffael- » lo ed in Raffaello stesso, quando lo si pone a confronto di » quel modo grande, nobile e vero de' Greci, trasfuso all'ar- » te di Roma, e da questa disceso nel medio Evo? »

In queste per gran parte giudiziose osservazioni, una sola cosa è di falsa, quella di credere che il costume usato da Raffaello nei soggetti biblici fosse frutto soltanto della sua fantasia, e non di una tradizione ch'egli rispettò più d'ogni altro, quasi sempre. Confrontiamo in fatti la sua maniera di gettare i panni, e la scelta de'suoi tipi, colle figure dignitosissime de'musaici cristiani di Roma e di Ravenna, e colle miniature antiche de' codici vaticani, e coi dipinti dei trecentisti e quattrocentisti, e vi scorgeremo nel concetto e nella disposizione moltissimi ravvicinamenti. Talvolta codesti ravvicinamenti vanno tanto innanzi, che si convertono in plagio. Il Padre Eterno che crea la donna, nell'ottava cupola delle Loggie, è tolto dalle

pitture di Paolo Uccello nel chiostro di S. Maria Novella a Firenze; l'Adamo ed Eva scacciati dal paradiso son rubati di netto dal gruppo di Masaccio nella Cappella Brancacci a Firenze; il Salvatore, nella gran tavola della Trasfigurazione, è levato da una figura che stava dipinta sull'arcata d'ingresso del cortile di S. Miniato al monte a Firenze, figura che ora più non si vede. E quante cose non tolse da quell'emporio di sublimi pensamenti il Campo Santo di Pisa? Ma le tolse da quell'ingegno vigoroso ch'egli era, le tolse trasfigurandole nel suo stile maraviglioso, le fecondò coll'agile sua immaginativa, le appurò colla verità animata dal moto, a cui egli attingeva di continuo.

Con questo non intendo consigliarvi, o Giovani, a rubar qua e là le vostre figure quando dovete inventare soggetti dell'antico Testamento. Nessun meno di me v'inculcherà simile massima, affinchè nessun più di me abborre dalla servile imitazione. Intendo solo accennarvi per quale via dovete fecondare la mente, affinchè ella inventi libera, sicura, i temi della antica legge, senza dare in leziosaggini, senza falsarne l'espressione.

Se dunque vi piace giungere a bella altezza nei ricordati argomenti, salite tutta la scala delle tradizioni; guardate ove s'inspirò da prima Raffaello, e vedrete ch'egli molto dai quattrocentisti traendo, scorse per altro che molto più era da apprendersi, in quanto a nobiltà di concetti, dai trecentisti. Nè qui egli fermò le sue osservazioni, ma attento le portò sui musaici e sulle prime pitture cristiane, e, giunto dinanzi a quelle rozze immagini, s'avvide che in esse era un arcano anello che le annodava alla tradizione dell'arte antica, rinnovellata nell'espressione dal sentimento cristiano. Nelle opere di quelle età e delle susseguenti, egli non cercava no il bel colore od il corretto disegno; nè in quelle forme istecchite vedeva imitabile bellezza, ma vi cercava il pensiero, vi cercava

la verità dell'affetto, vi cercava la parola del cuore, giacchè e pensiero, ed affetto, ed efficace parola religiosa vedeva uscire dalle teste e dagli atteggiamenti così dei musaici del V secolo, come dai freschi e dalle tavole di Giotto e del Beato da Fiesole.

Ritrattone colla matita rapidamente il concetto, lo fecondava col sentimento, lo appurava collo studio sulla verità, e quindi il vergine pensiero d'una età credente, rinverginava con più corretta forma e più avvivata d'affetti. Ecco come lo studio sulle opere delle età passate può all'artista tornar fruttuoso; e molto più, se egli vorrà fermarlo su quelle, ammirabili più pel concepimento che non per la eletta esecuzione; perchè un gran pensiero, tramutato nella maniera propria, si fa originale; una imitazione d'opera perfetta o cade in servilità misera, o si cangia in caricatura. Per arricchirvi dunque la memoria dei tipi e degli acconciamenti che possono convenire ai soggetti su cui teniamo discorso, fermate lunga attenzione, non già su Raffaello, ma sulle fonti da cui Raffaello s'inspirò. E per far questo tenete bene a mente che non basta il guardare a quelle fonti, non basta meditarle colla riflessione, bisogna affidarle alla memoria. Nè v'ha a tale scopo altro mezzo che disegnarle. Senza questo non trarreste dalle vostre osservazioni vantaggio, perchè l'artista non può aver profitti sicuri dal suo studio, se non raccerta le sue meditazioni col segno. Ma su questo argomento dirò tutto intero il pensamento mio in una delle lezioni dell'anno venturo, quando vi parlerò del modo con cui studiavano l'arte i trecentisti ed i grandi quattrocentisti; ora torno al costume dei soggetti biblici, da cui non mi duole essermi alquanto allontanato, perchè spero vi potrà tornare di qualche giovamento il consiglio che vi esposi, se vi piacerà metterlo ad effetto.

Parrà forse a taluno ch' io quí sia venuto ad inculcare un certo disprezzo verso quella fedele osservanza del costume storico, a cui pare dia quasi un obbligo la moderna cultura. Dio mi guardi da tanto peccato, Dio mi guardi dall' approvare i

sommi pittori veneti, Tiziano, Paolo, il Tintoretto (benchè quest'ultimo a me non paja degno di tanto consorzio) quando ne' sacri soggetti introdussero gli abiti in uso nell' età loro, e vestirono da senatori e da cardinali quelli che sedevano a mensa col Salvatore, e introdussero nani e paggi vestiti alla spagnuola fra le più gravi scene della religione. Questo non è soltanto falsare il costume, ma ridur volgare un' idea sublime, ammiserare, con pompe terrene, concetti che nulla di terreno dovrebbero lasciar apparire.

Nel costume convenzionale adottato dai musaicisti del V secolo, continuato dai pittori del trecento, seguito con originale libertà del Sanzio, questo grave danno in nessun modo si manifesta, ed anzi ne esce il vantaggio sommo, che rimangano ricordate quelle grandi tradizioni dei passati secoli le quali valsero ad accendere di religioso entusiasmo i credenti dinanzi alle immagini ed alle composizioni bibliche. Nè la continuazione di quelle tradizioni è soltanto utile, ma è anzi assolutamente necessaria rispetto ai soggetti biblici. Imperocchè se noi, a furia di erudizione, vestiremo Salomone con vesti poco dissimili da quelle dei re d' Egitto, e Simeone colla tunica e l' efod nei gran sacerdoti ebrei, anzichè abbigliarli con quelle belle e semplici drapperie di che li coprirono i trecentisti ed il Sanzio, non arriveremo a farli riconoscere dalla comune degli osservatori, non giungeremo a dar loro la efficacia morale, di cui li vogliamo istromenti. Ho detto fin dalla prima lezione che l' arte religiosa vuol esser quasi trattata come parola simbolica, rivelatrice d' idee celesti, col mezzo delle sole forme intelligibili all' uomo, le forme del vero. Ora questa parola diventa inutile, se chi la legge non giunge ad intenderla; e non la intenderà per certo se ella s'avvolge in forme e modi diversi da quelli consecrati da una tradizione venerata per secoli. Se badiamo al costume storico, nelle epoche, per esempio, in cui visse sant' Agostino, per certo i Vescovi non portavano

mitra e piviale, sì bene una toga poco dissimile da quella dei personaggi consolari. Ma se acconceremo il santo vescovo d'Ippona così, chi varrà a riconoscervi l'acuto filosofo, che, uscito dal brago de' vizii, seppe col pentimento farsi modello del vescovo cristiano? Questo bisogno di rispettare nelle cose sacre la tradizione, era fortemente sentito anche dai Gréci più illustri, sicchè quando gli Eleusini pregarono il padre della greca tragedia, Eschilo, di comporre un inno ad Apollo, egli rifiutò dicendo, che in tal caso accadrebbe « del poeta come » dello scultore, il quale, allontanandosi dalle antiche tradizio- » ni, volesse rappresentare le immagini degli Dei con attitu- » dini e vesti differenti dalle conosciute: il popolo non vor- » rebbe più adorarli sotto la novella lor forma. Perciò tornar » giovevole celebrare i numi cogl'inni cantati dagli avi. »

Quanto però stimo utile nei soggetti dell'uno e l'altro Testamento usare il costume consecrato dalla tradizione, altrettanto mi par conveniente attenersi strettamente allo storico, quando si tratti di soggetti tolti alla storia profana, perchè, come ho già detto nella prima lezione, l'idea della storia non dev'essere che una fedele riproduzione della vita nel tempo in cui accadde il fatto che si rappresenta, altrimenti sarebbe impossibile esso ci portasse l'intelligenza, l'immaginazione ed il sentimento a riconoscere gli uomini e le epoche che miriamo ad avvivare coll'arte.

Alcuni pittori francesi dei nostri giorni, considerando come puramente storici anche gli argomenti tolti dall'antica legge, e disconoscendo in essi quel tanto che v'ha di sacra significazione, per cui nella mente degli uomini si presentano con un'impronta sovrannaturale, stimarono sciogliere il nodo della quistione, vestendo i personaggi della Bibbia cogli abiti stessi (da poche differenze in fuori) che ora portano uomini e donne in Palestina e nelle vicine terre. S'appoggiano sopra un ragionamento più specioso che vero, quello cioè che in un

paese, per quanto sbattuto da politiche procelle, non mai muojono del tutto le antiche costumanze, e meno possono tenersi morte in Oriente, che in fatto d'usi e di costumi si mantenne distinto sempre dagli altri per singolare immobilità. Se così fatta induzione può tenersi giusta rispetto a nazioni che non mai trasmigrarono dalla terra natale, nè mai tollerarono straniere invasioni, non regge rispetto ad altre che da secoli corrono nomadi il mondo, e furono più volte cacciate dalla patria primitiva, come appunto l'ebrea, che dalla pristina cattività in Egitto sino adesso fu forzata andar qua e là alla ventura, e dividersi in piccoli consorzii, fra mezzo a religioni opposte alla sua, e perciò dovette adottare le usanze de' paesi fra cui conduceva la vita, e fin nell'antica sua sede perdere le nazionali; perchè l'antica sua sede diventò preda del maomettismo. Come e dove si fa dunque più possibile rinvenire oggidì il costume primitivo degli Ebrei?

La novità per altro, un qualche bene produsse, giacchè fu causa che Vernet e Schopin e Scheffer ci dessero buoni dipinti tolti dall'antico Testamento, ne' quali non era per certo ultimo pregio la grazia de' muliebri acconciamenti, lo sfarzoso e pittoresco affaldarsi delle larghe drapperie. Ma bene spesso quegli acconciamenti e quelle drapperie, anzichè parere indossate dalle forti donne dell'antica Giudea, dai colossali profeti e patriarchi della Mesopotamia, vestirono genti dei nostri giorni. Non rivelando quindi il biblico concetto, furono da una mordace critica paragonati a mascherate vestite ingegnosamente con elegante costume. Nè l'accusa era falsa, perchè (a dirne un qualche esempio) nel giudizio di Salomone dipinto dal Schopin, le due donne hanno una non so quale aria parigina che fa ripensare a certe misteriose stradicelle, piuttosto della moderna Babele, che non dell'antica Gerusalemme, e gl'Isacchi ed Abrami arditamente coloriti dal fulmineo Vernet, pajono più Turchi di Smirne e di Sira, che non i gravi patriar-

chi sì omericamente lumeggiati dalla Scrittura. Ma il male nei due citati pittori (se pur male è lecito chiamarlo fra tanta bellezza di esecuzione e, in parte anche, di concetto) venne, non dal costume falsato, sì dai tipi non indovinati; i quali, tuttochè tolti spesso dall'agile corpo e dall'ardente faccia degli Orientali, non valsero a rivelare le sublimi idee di che vanno sì ricchi i biblici personaggi.

E appunto per manifestarle convenientemente, non abiti e ritratti di Orientali ci vogliono, ma tipi attinti dalle fonti che giovarono a meglio raggiungere tanta sublimità, i quali ripensati poi dall'immaginazione dell'artista, appurati col vero, possano parlare all'anima quella stessa efficace parola ch'esce dai concetti del sacro testo. Il più augusto quanto il più difficile a rinvenirsi fra questi tipi, è quello di *Jehovah* (l'Eterno). Per gran tempo la Chiesa cristiana non volle che andasse rappresentato con forme umane, per tema che gli avversi alla nuova religione non le dessero rimprovero d'idolatria. Quindi è che Teodoro Studita, il quale scriveva circa l'826 dell'era nostra, ci narra che i Greci del suo tempo non dipingevano mai l'Eterno in forma umana, perchè comprendevano come la immaginazione non potesse attribuirgli nessuna forma. Per indicarne la presenza e l'azione, si contentavano quindi di effigiarlo con semplici emblemi, i quali, d'ordinario, consistevano in una mano uscente dalle nubi in atto di benedire od in un raggio che scendeva dal cielo. È certo per altro che subito dopo l'epoca accennata, vale a dire nell'850, i pittori tentarono dargli forme umane, come meglio poteano in tanta miseria d'arte, e perciò lo rappresentarono giovane e senza barba. Ciò ne rimane provato da una magnifica Bibbia latina che, nell'anno testè indicato, i canonici di San Martino di Tours donarono a Carlo il Calvo, Bibbia che or vedesi nel Gabinetto Nazionale di Parigi. In essa quattro volte vediamo miniata razzissimamente la figura dell'Eterno. Apparisce come un uomo

di circa trent'anni senza barba, coi piedi nudi, vestito d'una tunica azzurra e d'un mantello rosso, la sua testa va orlata da un nimbo dorato contornato di rosso, e tiene in mano uno scettro. Duecento anni più tardi i maestri bisantini dipingeano l'Antico dei giorni com'era apparso a Daniele sotto l'aspetto *d'un vecchio venerando, col vestimento candido come neve, coi capelli simili a lana netta.* Essi lo mostrarono assiso sopra nubi, nell'atto di trarre l'ordine dal caos e di far uscire la luce dal seno delle tenebre. Tuttochè mal espressi codesti concetti, erano per altro elevati e poetici, e perciò quando Michelangelo e Raffaello trattarono gli stessi argomenti, il potente ingegno loro altro non ebbe che a rivestirli di forme più nobilmente vere, per renderli sublimi.

Nè a diversa via s'attennero quei valenti, quando dovettero rappresentare i Patriarchi e i Profeti. Guardarono ai musaici di Ravenna e di Roma, guardarono, come dissi, alle miniature del trecento, ai mirabili componimenti di Giotto, ed in quelli inspiratisi rintracciarono prima nella immaginazione, poi nella verità il modo di esprimere volti ed atti tanto dignitosamente elevati da manifestare i grandi concetti delle Scritture. Così toccarono il più alto ideale, senza abbandonare il solo filo che possa condurre a grandezza l'artista, cioè a dire, la verità. Così non si dilungarono dai grandi e solidi principii dell'arte greca, la quale questo ebbe merito sommo, e perpetuamente degno di venerazione, di esprimere l'*idea* con quelle forme della natura che sole valeano a manifestarla. Per ciò ben disse il greco Filostrato juniore nel suo libro delle Immagini « essere mestieri che colui il quale vuol » bene esercitare l'arte, bene conosca la natura umana, e con- » cepisca nell'animo gli argomenti de'costumi ancor taciturni, » e ciò ch'è posto nella disposizion delle guancie, nella tem- » pera degli occhi, nel movimento de'sopraccigli, e, a dirlo in » breve, tutto ciò che si appartiene all'animo. E di queste cose

» chi sarà (prosegue egli) a dovizia fornito, ottimamente imi-
» terà l'azione di chicchessia, o sia egli, per avventura, un men-
» tecatto, o un iracondo, o un pensieroso, o un allegro, o un
» eccitato, o un amante; infine esprimerà col pennello ciò che
» è convenevole a ciascheduno. »

Ecco la via d'arrivare al più dannoso naturalismo, gridano a tutta gola i mistici e gl'idealisti, che vorrebbero veder sempre l'arte avviluppata in un fantastico trascendentalismo. Io credo per altro ch'essi s'ingannino a partito nel movere queste lamentanze, imperciocchè penso, che non sia stata altrimenti la imitazione della natura ch'abbia danneggiata l'arte volta a rappresentare i più alti concetti religiosi, ma piuttosto la imitazione portata su tipi non convenienti al soggetto: giacchè, ove quelli sieno a questo attagliati, si dee toccar la mira senza uscir dalla verità. È un inganno il credere che fra gli uomini manchi il tipo acconcio a rivelare ogni più eccelso e più mistico sentimento dell'anima. Entrate in una chiesa finchè si compiono i divini ufficii, e vedrete spesso donne e fanciulli e vecchi (uomini in età virile più rari), tocchi da sì viva fede, che anche negli atti esteriori leggerete facilmente i più secreti commovimenti del credente lor animo; commovimenti che, a forza di ripetersi ad ogni istante, lasciano sulla fisonomia traccie, che non si dileguano neppure quando la causa immediata n'è lontana. Da queste genti può quindi l'artista trarre il tipo religioso, come da chi corre frequente alla collera o si abbandona ad intemperanti diletti, può cavare il tipo dell'iracondo e del dissoluto. Dire che in natura non troverassi archetipo acconcio all'Eterno, al Cristo, agli Angeli, è incontestabile verità; ed anche il sommo Leonardo, che di certo non era parteggiatore dell'ideale fantastico, si stette lungamente dubbioso da dove e da chi cavare il tipo del divino Salvatore. Pur egli lo rinvenne, e ne abbiamo la prova in un magnifico disegno a due matite che fregia l'Ambrosiana a Milano, dise-

gno nel quale apparisce come egli guardasse forse a volto bellissimo di lineamenti, poi col potente suo ingegno v'imprimesse i caratteri proprii al Dio umanato.

Se collo studio profondo sul vero puossi giungere a far salire l'animo fino a trovare celeste grandezza nell'immagine di Dio, quanto più agevolmente non sarà dato rinvenire nella verità i tipi dei Profeti e de' Patriarchi, i quali, tuttochè accalorati dalla fiamma divina, furono però esseri terreni? Cerchiamo dunque i tipi atti a convenientemente rappresentarli fra quegli uomini che anche al dì d'oggi vivono nella penitenza e nell' annegazione, e sciolti dai legami del secolo, volgono di continuo la mente a Dio. Cerchiamoli questi tipi fra i silenziosi solitarii d'una Certosa, fra i monaci del San Bernardo quando portano soccorso al povero viaggiatore sepolto dalla valanga; quando offrono cortesi un asilo al pellegrino affaticato; studiamoli quegli uomini della sofferenza, quando si raccolgono nella chiesa ad offerire al Signore la preghiera del mattino, e potremo ancora degnamente rappresentare le immagini di coloro che siedono primi al fianco di Lui, senza aver mestieri di attenerci strettamente, nella forma, ad un tradizionale che farebbe l'arte stazionaria come quelle dell'antico Egitto e dell'India, ovvero ad un *ideale* che ci guiderebbe presto alla più dannosa delle colpe artistiche, la convenzione nudata di verità.

Nè diversamente pensano gli artisti oggidì più valenti nella pittura religiosa, i quali ai trecentisti s'inspirano, solo per aver più agevole il cammino onde salire ai tipi del vero, e rinfocare la fantasia con elevati concetti. Valgano Hess e Steinle per tutti, salutati a ragione i primi nei grandi soggetti biblici. In essi, non un segno che sveli le durezze del trecento, non un segno che non sia nobile verità, ma non la verità cogli accidenti del ritratto, sì invece quella che rivela l'idea e l'affetto acconci al tema trascelto.

Conchiuderò dicendo che i trecentisti sono prezioso mo-

dello all'artista per salire a sublimi idee religiose senza mettere a repentaglio la propria originalità, appunto perchè in essi tutto è pensiero attagliato all'argomento, e solo si mostra difettiva talvolta la forma, che sul vero vuol essere studiata sempre e con quelle norme di prospettiva e quindi di geometria, senza cui non si giunge che ad un embrione della verità, non mai alla precisa determinazione delle sue giuste apparenze. Egli è quindi perciò che a me parve sempre error grave dividere nelle arti la forma dal pensiero, come vorrebbero molti scrittori, giacchè nel pensiero non può essere perfezione, senza che nella forma vi sia convenienza, ch'è quanto dire, bellezza; nè questa può meritarsi attenzione, se non si fa veste a nobili pensamenti e ad utili verità.

Serve a raffermare codesto qualsiasi concetto mio quello ben più alto e più fecondo, esposto recentemente da uno de'più valenti estetici della Germania, il sig. Unger di Berlino. — « Ogni arte, dic'egli, è la rappresentazione d'un'intima idea » esposta in forma sensibile e bella; imperciocchè ogni cosa » puramente spirituale, in quanto sia indifferente alle belle » forme, e solo mirante al vero, al buono, al giusto, appar- » tiene alla scienza, ai costumi, alla religione, ma non al- » l'arte. »

BIBLIOGRAFIA.

W. M. L. De Wette. — *Lehrbuch der hebräisch-judischen Archaeologie.* Un vol. in 8.vo, Lipsia, 1830.

Ferrario. *Costume antico e moderno.* — Asia, vol. III.

Menin. *Costumi di tutte le Nazioni.* — Parte Antica, dalla pag. 5 alla 29.

E. David. — *Histoire de la Peinture au moyen age.* Un vol. in 8.vo, Parigi, 1842.

OTTAVA LEZIONE.

Dell' architettura egiziana.

Quando Napoleone, novello Camillo, lanciata la terribile sua spada sulle bilancie dell' attonita Europa, giunto al piede delle piramidi, gridò a' suoi prodi, *pensate che dall' alto di questi monumenti quaranta secoli vi contemplano*, il grande uomo sentiva dentro dell' animo la gigantesca poesia del misterioso Egitto; di questo immenso cadavere che albergò la vita più robusta della terra; di questo immenso cadavere che nelle sue antichità, e nelle sue istituzioni politiche, appare come un enigma del mondo primitivo. Quale è infatti il pensatore che dinanzi a quei monti artificiali, intorno a cui tante generazioni scomparvero; dinanzi a quegli eccelsi obelischi, a que' tempii interminati, a quelle sfingi colossali, a quelle cariatidi ritte sui lor pilieri, com' ombre superstiti d' un mondo sepolto, a quelle miriadi di geroglifici, che nell' offerire fosca un' immagine della vetusta civiltà, fanno maravigliar la moderna, non domandi a sè stesso qual popolo, quali arti, qual genio, in fine, fosse mai quello che potè scavare in prima, poi sovraporre l' una sull' altra quelle rocce; potè scolpire tanti

numi in forma d'animali, per nasconderli nelle grotte più arcane; potè accerchiare d'impenetrabili mura i defunti, e in così svariati modi eternar sulla pietra lo spirito di una religione di terrore? — Chi potrà sciogliere tutti i problemi che ci son presentati alla mente da questo popolo, il quale, uscito dai fanghi del Nilo, fu germe ad una famiglia che durerà *quanto il moto lontana?* E come avvenne che tanta potenza, tanta vigoria di volere, cadesse coi secoli infiacchita così, da essere conculcata da tante nazioni? Come avvenne che su questo immane colosso calassero, quasi corvi famelici, Persiani, Greci, Romani, Bisantini, Arabi, Curdi, Mamalucchi, Turchi, e ne facessero tale un governo, da lasciar soltanto, di sì sconfinata grandezza, la mesta voce delle rovine? Ma quella voce è però voce di civiltà, perchè attesta fiorentissima l'antica arte egizia, la quale tuttochè priva delle greche eleganze, svela un alto pensiero, e col simbolo lo rafferma. Ed io qui dovrei, o miei diletti, tenervi ora lunga parola di questa arte, perchè degnissima di lunga meditazione. Ma se io a disteso su d'essa v'intertenessi, dovrei troppo brevemente parlarvi della greca e della romana le quali, mirando più direttamente a ciò che costituisce le ragioni del bello visibile, meritano più accurata e lunga attenzione. Ned è già che la cognizione della egizia non sia per tornar profittevole a chi si pone a studiarla, ma un così fatto studio, oltrechè men utile di quello ch'è da porsi sulle testè accennate arti, racchiude in sè un pericolo grave, quello d'avvezzar la mente a certa austera rigidezza di concetti, a certa, direi quasi, primitiva rudezza, che allontana dalla eleganza, dalla grazia, e, più che da ogni cosa, dall'espressione. E appunto in tali colpe inciamparono molti adoratori della egizia grandiosità, i quali innamorati di quell'austero stile, vestirono le opere loro d'una monotona e quasi selvaggia semplicità.

Non credo quindi di nuocere allo scopo mio ed all'utile

vostro, se della colossale arte egizia mi limito a tracciarvi un rapido quadro, bastevole a farvi ben conoscere il carattere di che ella s'improntò.

Gli Egizii, che son da considerarsi come un separato ramo della razza caucasea, aveano le forme del corpo eleganti e slanciate per modo da essere più acconci ai lavori di lunga lena e alla paziente fatica, che non a pronta energia di forze. Separati sovente dagli Etiopi del regno di Meroe, per ordinamenti politici, gli Egizii per altro furono ad essi uniti di costumi, di lingua, di religione e d'arte, e quindi di nazionalità. Isolati dagli altri popoli per condizione di suolo e per le inondazioni periodiche del Nilo, che erano ad essi insuperabile barriera, ebbero un marchio distinto, il quale mantenne immobile la lor civiltà per secoli e secoli. Mentre la religione, mirante principalmente al culto della natura, s'aggirava entro ad un'estesissima cerchia di ceremonie, la vita sociale chiudevasi in un complicato sistema di caste privilegiate, formanti una potente gerarchia, che penetrava entro ad ogni ramo della pubblica attività, per modo che, tanto nell'arte come nei mestieri, ogni professione non era se non suddivisione d'una casta più numerosa.

La placida e severa natura di questo popolo, avendo saputo elevarsi a grande incivilimento, l'aiutò anche a trovare un sistema di scrittura perfezionato. In tale sistema distinguonsi: — 1.° i segni detti *geroglifici*, ovvero scrittura monumentale, che prendendo a rappresentare direttamente gli oggetti o le idee metaforiche tratte da essi, in molte parti s'accosta alla scrittura alfabetica; — 2.° la scrittura *jeratica* o sacra, che pare sia nata dall'abbreviazione e semplificazione de' geroglifici, quando questi ultimi cominciarono ad essere scritti sul papiro; — 3.° in fine la scrittura *demotica* o popolare, la quale è più alfabetica che non rappresentativa, e perciò primeggia su quelle per semplicità.

Da quasi trent' anni avendo i dotti imparato a decifrare per gran parte gli accennati tre generi di scrittura, e avendo del pari posta una maggiore attenzione sul testo di Manetone, che scrisse a lungo sull' Egitto circa 260 anni avanti G. C., noi acquistammo una completa certezza sull' età d'un gran numero di monumenti, i quali, a cagione della immobile uniformità in cui sempre fu chiusa l' arte egizia, poteano tenersi costrutti in una stessa epoca.

E alle cognizioni che ci vengono a mezzo della lettura de' geroglifici, noi possiamo quindi dividere l'arte egizia in tre periodi. Il primo prende l' epoca che precede la conquista siro-araba degli *Hyksos* o re pastori, epoca nella quale la città di Menfi salì al più alto grado di prosperità. In sul finire di tale periodo, cioè 2080 avanti G. C., ogni monumento fu devastato, alla riserva delle gran piramidi di Menfi e di alcune rovine di tempii, chiusi adesso fra costruzioni posteriori.

Il secondo periodo si comprende in quel tempo in cui i principi indigeni riconquistarono insensibilmente il perduto impero, e sollevaronsi ad un nuovo grado di splendore, il quale toccò il suo culmine sotto Ramsete il grande, conosciuto altrimenti col nome di Sesostri (1473 anni avanti G. C.). Fu allora che Tebe divenne il centro dell' Egitto e prosperò d' industrie, di commerci, di monumentale magnificenza. Le dinastie che seguitarono la decimanona, e quelle stesse degli Etiopi conquistatori, molti e colossali tempii eressero per tutto l' Egitto, sui quali leggonsi ancora i nomi dei re che li alzarono. Lo stile è sempre lo stesso.

Il terzo periodo abbraccia l' epoca in cui l' Egitto passa sotto la dominazione straniera, prima dei Persiani, in seguito de' Greci, infine de' Romani, senza però che la vita dell' interno paese ne provasse notabili cangiamenti; giacchè ancora vi troviamo e le antiche caste, e le pompe prescritte per onorare il regnante, e i riti sacerdotali. Era dato soltanto al lucido

sole del cristianesimo di sperdere fin la polvere di questa civiltà egizia, per tanti secoli immobile seguace delle sue tradizioni e di un superstizioso politeismo, di cui ci rimangono reliquie gigantesche ed indistruttibili come le montagne di granito di cui sono composte, misteriose come la tenebra dei lor intimi penetrali, austere come le ceremonie dei sacerdoti d'Osiride.

L'Egitto, povero quasi per tutto di legname, forzò l'architettura a valersi degli abbondosi materiali forniti dalle montagne di Siene, e dei massi che la mano dell'uomo avea fin dai primordii della creazione tratti dal seno di quelle, per ampliare le grotte naturali, e farne un ricovero. In un paese in cui le pioggie sono sì rade e grande il bisogno di ripararsi da un sole canicolare, è chiaro che le forme architettoniche non dovessero mostrarsi acuminate nei tetti, nè provvedute di larghe aperture, a fine di non rendere l'interno degli edifizii troppo accessibile allo importabile calore.

Il più gran numero delle egizie costruzioni rimasteci si compone di tempii, i quali, lungi dal presentare l'unità di concetto di quelli di Grecia, possono dirsi, anzi ch'altro, agglomeramento d'edificii senza un disegno determinato. L'entrata di questi tempii, chiamata *dromos* da' Greci, è fronteggiata d'ordinario ne' due lati da sfingi, o da montoni colossali portanti spesso teste di donna o d'uomo barbato, o di sparviere. Talvolta dinanzi ai tempii maggiori, se ne veggono di più piccoli consecrati alle divinità inferne, specialmente agli dei tifonii. Dinanzi al corpo principale dell'edifizio trovansi spesso due obelischi, ritualmente così disposti a rammemorare la consecrazione del tempio. Dopo l'adito delle sfingi vengono due gran massi in forma piramidale che paiono destinati a difendere l'entrata del tempio. Segue un propileo che spesso è congiunto ad un secondo e ad un terzo. Indi si passa ad una sala circondata da tre lati da doppio colonnato, e chiusa da

muri, la quale non riceveva luce se non da piccole finestre aperte entro al cornicione, ovvero da aperture dischiuse nel tetto. Fa seguito a questa sala un pronao, di solito tetrastilo, che guida alla cella del tempio, costrutta sempre senza colonne, circondata sovente da molti ricinti di muro, divisa frequenti volte in differenti camere o cripte, con pilastri monoliti destinati a portare gl' idoli e le mummie degli animali. Di una tale disposizione nessun monumento può fornire migliore idea del tempio di Khons a Karnac e dell' altro di Edfou ovvero *Apollinopoli Magna.*

Codesta disposizione subiva talvolta alcune modificazioni, una delle quali era quella che la parte principale dell' edifizio si trovasse come racchiusa tutto allo intorno da colonne. Era poi regola, si può dire quasi generale, che queste colonne fossero circondate da un muro, e quando anche accerchiassero lo esterno del tempio, venissero chiuse negl' intercolonnii dal *pluteo*, muraglia ad altezza varia che impediva ad esse colonne di rimanere isolate. Così gli Egizii non ebbero mai il magnifico effetto che va ricco di sì pittoresco movimento nei tempii peripteri de'Greci, e la colonna, anzichè essere un ingrandimento di quelli, fu poco meglio d'un muro forato.

In alcuni tempii egizii vediamo spesso le interne sale e i pronai decorati da cariatidi reggenti il tetto. Tale è p. e. lo *Speos* di Girchè e quello di Abou-Sembil nella Nubia. Queste cariatidi, che d'ordinario son giganteschc, perchè spesso oltrepassano i 15 piedi, rappresentano divinità, e più sovente figure sacerdotali, rivestite dei loro abiti sacri, poste là quasi a custodia del tempio. Esse possono senza dubbio considerarsi come il più antico modello della cariatide, la quale è da credere avesse anche presso i Greci una sacra significazione, e non fosse altrimenti, come narra Vitruvio, un'orgogliosa commemorazione delle vittorie dagli Ateniesi ottenute in Caria, e rappresentata dal selvaggio pensiero di sottoporre le gentili

donzelle di quel paese ad essere pilastro di pesanti cornici. Possibile mai che la forbita gentilezza degli Attici potesse accettar volentieri quell' inumano simbolo di vittoria; e non abborrisse di veder il sesso gentile, quantunque vinto, incurvarsi, siccome spregiato animale, sotto il peso di un cornicione? Egli è perciò ch' io non posso tener per vero il racconto di Vitruvio; e tanto meno mi pare vicino a verità, quando io considero, come nei più antichi monumenti dell' Asia e dell'Africa veduti dai Greci, ci siano cariatidi usate nel modo stesso di Grecia, vale a dire a sostegno di cornicioni coronanti i sacri ricinti. Infatti, cariatidi vediamo nell' India, cariatidi a Babilonia, cariatidi nell' Egitto. Perchè dunque i Greci che tanta parte della egizia mitologia trasportarono nel loro culto, non possono aver tolto da quest' ultimo paese anche il pensiero delle cariatidi, anzichè essersi macchiati di un delitto di lesa civiltà, col figurare le donne del conquistato paese nell'atto avvilente di miseri sostentacoli? Questa congettura prende forza quando si guarda alle gigantesche cariatidi del tempio d'Agrigento in Sicilia, opera delle greche colonie. Quei giganti che a così insigne rovina diedero il nome, son addossati a pilastri, precisamente nel modo stesso usato negli *Speos* egizii. E probabilmente nella maniera medesima doveano essere collocati i simulacri delle Grazie e delle Ore che sostenevano il trono di Amiclea, antica città della Magna-Grecia, inventato dallo scultore Baticle assai prima della guerra contro i Persiani, e quindi contro i popoli della Caria.

E più mi raffermo nella esposta opinione quando considero, che i Greci primitivi soleano foggiar la Divinità a mezzo di rozze pietre o di rozze colonne; fatto incontrovertibile, perchè raccertato dalla testimonianza di Eumalo e di molti antichi scrittori greci. Essi ci parlano di un Bacco, di un Apollo, di un Amore, e persin delle Grazie che sotto quella forma adoravansi. In seguito furono poste teste umane in cima

a queste colonne. Pausania ci narra che in Arcadia veneravasi un Nettuno ed un Giove così acconciati, perchè, dic'egli, in questo paese, più che in ogni altro greco, serbaronsi le antiche forme. Anche in Atene una Venere Urania era in tal modo effigiata. Così fatti idoli colla sola testa d'uomo, son pur ricordati nelle sacre carte. Tali colonne si fecero talvolta quadrangolari, e allora furono dette *Erme*, parola che, secondo Suida, significa *gran pietra*. Ecco dunque che la primitiva colonna diede origine all'erma, e questa alla cariatide, e che tutte e tre non furono, se non emblema, attributo o figura della Divinità, posta a decorazione del tempio. Vitruvio assegnò alle colonne de' varii ordini le proporzioni del corpo umano, femminili o maschili, e questa parve a molti chimera uscita dal suo cervello; ma, data vera la precedente ipotesi, chimera non è più, giacchè si fa manifesto come Vitruvio ripetesse così l'antichissima tradizione che dava alla colonna gli attributi della Divinità e gli stessi ufficii religiosi dell'erma e della cariatide.

Ritorno ora all'architettura sacra degli Egizii, e mi farò in prima a toccare degli obelischi, i quali, sebbene parte accessoria de' tempii, pure erano tenuti in grande considerazione dal popolo. Questi giganteschi monoliti, che presentavano sempre l'apparenza di un lungo cono a quattro facce, erano d'ordinario di granito bigio o rosso, e portavano incise sculture e geroglifici d'un eccellente lavoro. Servivano ad uso di *steli*, vale a dire di monumenti commemorativi, e ricordavano nelle iscrizioni geroglifiche gli onori e i titoli che i sacerdoti di un tempio avean decretato al Re da cui quello erasi alzato, ingrandito o riccamente dotato.

I più celebri fra gli obelischi ornavano le città di Eliopoli e di Tebe, dalle quali, a quando a quando, li tolsero i Romani per fregiarne i circhi ed i fori di Roma, e sono quegli stessi che i Pontefici ne' tempi moderni fecero erigere in

varie piazze della metropoli del mondo. Quello per esempio che sta innanzi alla basilica di S. Gio. Laterano, postovi per ordine di Sisto V, era a Tebe, e di là fu portato ad Alessandria, da dove l'imperatore Costanzo II lo fece condurre a Roma per crescere magnificenza al circo. L'altro che sollevasi in mezzo alla piazza del Popolo e che anticamente Augusto pose pure nel circo, stava ad Eliopoli e porta il nome di Ramsete il grande. Da Eliopoli fu pure trasportato quello che Augusto destinò a gnomone nel Campo di Marte, e Pio VI a servir di abbellimento alla piazza di Monte Citorio. Nè in Egitto, nè a Roma sotto i Cesari, andavan sorretti da que'goffi piedestalli che adesso tolgono ad essi carattere ed eleganza, ma invece posavano in terra.

I palazzi dei Re erano in Egitto vere imitazioni dei tempii, colla differenza che le sale a colonne mostravansi assai più estese che non in quelli, e che le camere più disgiunte dall'ingresso, disponeansi con maggiore varietà e costruivansi più ampie che non quelle che veggiamo ne' tempii.

Fra gli edifizii alzati dai Re nessuno superava per grandiosa opulenza quello chiamato il *Labirinto*, di cui ci lasciarono particolareggiate descrizioni Erodoto, Strabone e Diodoro Siculo. « Io credo, dice il primo di questi storici, che » riunendo tutte le opere architettoniche eseguite dai Greci, » non potrebbero stare a paraggio di questa, così per la squi- » sitezza del lavoro, che per la ricchezza ». V'erano dodici cortili accerchiati da vastissimi portici, camere tutte impellicciate di preziosi marmi, e un dedalo poi di sale, di stanzette, di tombe, che faceano ascendere a tremila i locali da cui l'edificio era composto; numero a creder mio esagerato, ma che vale a provare come il monumento fosse vasto, e, più che vasto, difficile a percorrersi, ragion per cui i greci descrittori, e forse anche gli egizii, lo dissero il *Labirinto*. Ove terminava questo sconfinato edificio, sollevavasi una piramide

alta 74 metri e ornata da gran figure scolpite in incavo. Secondo Strabone, questo palazzo immenso serviva a riunire le dodici assemblee dei dodici governi d'Egitto. Alcuni dotti francesi studiarono recentemente le rovine che ancor veggonsi di così estesa mole, vicino al lago Meris presso la gran piramide d'Avarat, e a settentrione della città di Medinet. Scalzata la terra che rivestiva queste rovine, furono poste allo scoperto centinaia di stanze, colonnati grandiosi, aditi ancor coperti dei lor ricchi soffitti. Vi si riconobbe anche la piramide annessa, e per ultimo si rinvenne un gran numero d'iscrizioni geroglifiche che attestarono come l'edificio fosse stato costrutto per ordine di Meris, re che occupò il trono per sessantotto anni, e fu predecessore a Sesostri circa il XVII secolo innanzi Gesù Cristo. È a lui che viene attribuito lo scavo del famoso lago di questo nome, opera della quale stimo inutile tenervi parola, perchè concernente la statica e l'idraulica, anzichè le arti belle.

Ma a nessuna costruzione gli Egizii davano più assidua cura quanto ai sepolcri. Nel pensiero di questo popolo, la vita terrena non era che una transizione, un tempo di prova dopo il quale le anime dovevano riprendere il corpo che esse aveano abbandonato, ed è perciò che gli Egizii voleano, quanto meglio era possibile, mantener conservati i cadaveri, giacchè credeano che per questo mezzo potessero godere il premio di una vita migliore. Egli è perciò che prendevano men cura delle abitazioni che non delle tombe loro, da essi chiamate *case eterne*. Egli è perciò che il pensiero di tutta la loro vita mirava a prepararsi una tomba e a decorarla, quanto più poteasi, suntuosamente.

I veri monumenti sepolcrali dell'Egitto possono dividersi in due classi. Nella prima entrano le piramidi, tumuli di pietra foggiati a cono rettangolo quadrangolare, sulle quali non so quante strane congetture furono avanzate, ma che ora

la critica archeologica valse a dimostrare veri sepolcri regii. E di vero, quando anche la storia e le tombe trovate entro a quelle moli non valessero a dimostrarne ciò chiaramente, basterebbe a convincerne la figura loro. Imperocchè presso tutti i popoli, tanto dell' antico che del nuovo mondo, i primi monumenti funerarii ebbero sempre la forma del tumulo, e la conservarono anche quando la civiltà s'accrebbe e volle aggiungere ornamento ai monumenti primitivi. Egli è quindi verosimile ch'esse sieno la imitazione del tumulo primitivo, e che la mania monumentale degli Egizii le vestisse sin da' tempi più remoti di quelle masse di pietra, che le fecero diventare una delle maraviglie del mondo. Il qual fatto non esclude per questo la ingegnosa ipotesi di Fialin di Persigny, il quale in un suo libro, pubblicato sull' Egitto nel 1845, si sforzò di mostrare con robustezza d'argomenti, essere le grandi piramidi state costrutte in quella forma conica e con quell' altezza smisurata, per arrestare l' impeto delle sabbie del deserto.

Le più notevoli fra queste piramidi veggonsi sull' altipiano della catena de' monti libici, nei contorni di Menfi, disposte in molti gruppi quasi simmetrici, e circondate da strade, da terrapieni, da tombe e da ipogei. Orientate verso le regioni celesti, erano costrutte in pietra calcare, sulla cui esterna superficie scolpivansi infinite figure in incavo. Le più piccole fra queste piramidi edificavansi invece di larghi mattoni. Difficilissimo è anche adesso trovarne l' ingresso, perchè formato da una sola pietra connessa perfettamente al resto della costruzione. L' adito che serve ad entrare guida prima a gallerie che ora stringendosi, ora allargandosi, fanno capo a parecchie camere, nella più magnifica delle quali contenevasi il sarcofago regio. La stanza ove è racchiuso questo sarcofago è costrutta con lastre di granito tagliate con una mirabile precisione e perfettamente pulite. Il sarcofago regio egualmente

di granito, non porta alcun ornamento. In questa camera mortuaria son da notare due tubi che salendo sino all' alto della piramide servivano a procurare ventilazione. Tre sono le colossali, la prima servì di sepolcro a Cheope secondo re della quarta dinastia, fatto che rilevasi e da' rotoli papiracei colà rinvenuti, e dalle iscrizioni geroglifiche tracciate sulle muraglie. La seconda in cui penetrò il Belzoni nel 1818, è attribuita a Cefrene fratello a Cheope, e corre su d'essa la credenza che avesse l' ingresso nascosto nella grande sfinge scolpita nel masso, la quale avendo 117 piedi di lunghezza, si tiene a ragione la più colossale scultura che ci sia sulla terra. La terza piramide, il cui ingresso fu scoperto nel 1837, a 13 piedi sotto la sua base, presenta una curiosa singolarità nel soffitto della camera sepolcrale. Va esso formato da lastre di pietra granitica, disposte in modo le une contro le altre, da formare una vôlta ad angolo acuto. Su quella parte della cassa del sepolcro che ancor sussisteva, fu trovata una iscrizione geroglifica, la cui interpretazione fornì il nome di *Menkarè*, terzo re della quinta dinastia. Nel regno di Meroe e in altre parti della Nubia veggonsi molti gruppi di piramidi costrutte, la più parte, a grandi scaglioni. Altre presentano facce unite a guisa delle piccole di Gisè. Tutte queste son poi precedute da un vestibolo, la cui facciata si foggia sulla maniera de' piloni dei gran templi egizii. In fondo di questi vestiboli vedesi costantemente rappresentato un tempio con varie sculture funebri. Sulle fronti di alcune di queste piramidi scorgesi una piccola finestra finta, di cui nessuno ha ancora indovinato nè la ragione nè l' uso.

Tanta era la venerazione dagli Egizii portata alla piramide, che molti privati se ne faceano preparare di piccole portatili d' uno o due piedi di altezza, decorate di pitture mortuarie e d'iscrizioni, e le poneano a fianco della mummia del defunto. Parecchie di queste se ne conservano ne' musei.

Gl' ipogei, costruzioni sotterranee scavate nella roccia, formano la seconda classe dei monumenti sepolcrali. Situati d'ordinario lungo il Nilo entro alla catena de' monti libici, al di sotto de' sabbiosi deserti che toccano a questa catena, hanno dinanzi una specie di pronao, dopo il quale schiudesi un ingresso arcato. Vengono in seguito gallerie, camere, sale, per ultimo fôsse nelle quali riposano le mummie. Soventi volte, a completamento di questo aggregato di costruzioni, vi hanno ripiani ornati di nicchie ove son posti i simulacri degli Dei scolpiti in bassorilievo. Invano vorrebbesi vedere un disegno preconcetto in tanta congerie di stanzette, quasi tutte sì piccole da lasciar appena adito ad introdurvi le mummie, e per sì fatta guisa disposte, da parer veri labirinti.

Assai più vaste e anche più regolarmente ordinate son le tombe dei re situate nella valle al di sopra della necropoli Tebana. Le gallerie che s' approfondano nel suolo ne sono ben più larghe, più ampie le camere ed ornate di pilastri, i quali ne sostengono il tetto. Nella tomba, scoperta da Belzoni, la sala principale fu scavata e tagliata in forma di vôlta sopra una grande dimensione e ornata colla maggiore magnificenza. In detta sala vedeasi un sarcofago in alabastro lavorato finissimamente, che racchiuso in un' arca assai più ampia, ne conteneva esso medesimo parecchie piccole, foggiate a mo' di cassetta.

La tomba che di tutte le accennate potea senza dubbio dirsi la più magnifica, era quella di Osimandia, descrittaci con molta cura da Diodoro Siculo. S' entrava in questo edifizio a mezzo di un pilone od avan-corpo che guidava ad una corte quadrata, i cui portici erano sostenuti, non da colonne ma da cariatidi monolite, di dieci cubiti d'altezza, che reggeano un soffitto formato (creda chi vuole) d' una sola pietra dipinta a stelle sul fondo azzurro. Veniva in seguito un secondo pilone preceduto da tre giganti, monoliti anch'essi, e scolpiti in gra-

nito di Siene, i quali eran sì grandi che il piede del gigante centrale avea sette cubiti di lunghezza. Entravasi quindi una seconda corte circondata da colonne, sui muri della quale era scolpita la guerra di Osimandia contro i Battriani. In fondo ad essa si elevavano altre due statue monolite, di ventisette cubiti d'altezza. Di là entravasi per tre porte in una sala ipostila. Nel fondo schieravansi le statue di trenta giudici, che al collo portavano appeso un simulacro della Verità, cogli occhi chiusi: singolare maniera di offerire l'immagine di un nume che dovrebbe averli aperti da mane a sera. A questa sala faceano corona triclinii ove si preparavano cibi prelibatissimi. Veniva dopo la biblioteca su cui leggevasi l'iscrizione, *medicina dell'anima*. In una camera attigua erano contenute le immagini di tutti gli dei egizii a cui Osimandia sagrificava. In fine, addossati ai muri della biblioteca, rizzavansi venti letti, sui quali stavano distesi a tutto lor agio i simulacri di Giove, di Giunone, di Osimandia e di altri dei od eroi. Colà era sepolto il corpo del re, e di là per mezzo d'una scala salivasi sull'alto di questa vasta tomba, raccerchiata, al dire dello storico, che qui rivaleggia colle narrative delle novelle arabe, da un grande anello d'oro di 365 cubiti egizii di circonferenza, vale a dire M.ri 168.61, collo spessore d'un cubito. Il circolo era diviso in tante parti quanti i giorni dell'anno, registrati ciascuno nello spazio di un cubito, nel quale era indicato, con apposite iscrizioni, il sorgere e il declinare degli astri, e i pronostici sulle variazioni dell'atmosfera. Nelle rovine del Memnonio di Tebe, chiamate ora *Ramasseion* occidentale, gli archeologi stimarono rinvenire le parti principali della tomba d'Osimandia; e pel fatto l'icnografia ancora visibile di questo edifizio, si accosta in molte parti alla descrizione di Diodoro che qui vi epilogai.

Il celebre Letronne per altro che consecrò, anni sono, un laborioso scritto alla tomba d'Osimandia, tentò dimostrare

come ne fosse impossibile la costruzione, se ella avesse dovuto conformarsi alla descrizione di Diodoro. Io sì convengo con lui, che l'esagerato e il favoloso non ci furono risparmiati di certo dal siculo storico, ma in quella descrizione per altro non so vedere difficoltà tecniche insuperabili. Se ci dessero anche oggidì le migliaia di schiavi, e l'oro di che traboccavano le arche di que'despoti egizii, sapremmo anche noi costruire la tomba d'Osimandia secondo la descrizione di Diodoro.

Sebbene, come notai testè, gli Egiziani abbiano piuttosto prodigati gli ornamenti sulle lor tombe, che non dentro alle abitazioni loro, pure, guardando alle piante delle case che vediamo tracciate in molti dei lor monumenti, abbiam diritto di giudicare ch' essi fossero tutt'altro che inclinati a non tener conto delle dolcezze del vivere. In generale le abitazioni manifestansi disposte con una cert' arte e perfettamente accomodate a fare schermo al cocente clima. Contigue l'una all'altra, non alzavansi d'ordinario oltre a due piani. Le camere o sboccavano su d'un lungo corridore od accerchiavano un cortile ben più largo di quelli usati dai Romani, e senza dubbio piantato d'alberi con una fontana nel mezzo, costume che gli Arabi mantennero sempre costante ne' secoli posteriori. La porta era preceduta da un avan-corpo sorretto da due colonne, sui capitelli delle quali sventolavano banderuole. Qualche volta sulla soglia della porta leggevasi il nome della persona che abitava la casa, tal altra vi stava scritta una sentenza invitante ad entrare. Una fila d'alberi stendevasi spesso lungo la facciata affinchè fossero riparo al sole. I cortili qualche volta eran due, e nel primo sorgeva quadrato un padiglione a colonne, chiuso da un muro ad altezza di appoggio e coperto da un tetto a larghe ale, per guarentire la sala interna dal ferzare dell'ardente sollione. Questa sala destinata a ricevimento era simile al *mandurè* attualmente praticato nelle abitazioni orientali. Nella sua faccia opposta all'ingresso, questo padiglio-

ne avea una porta per cui entrava il padron della casa a ricevere i forestieri. Tre porte piramidali, simili a quelle dei piloni de' tempii, guidavano da questa prima corte ad un'altra abbellita da tre file o di aranci o di melograni.

Le case più piccole in Egitto consistevano in tre o quattro camere a piano terra con una sala nel superiore. Sopra la casa stendevasi una terrazza che andava protetta da un tetto leggiero sostenuto da colonne. Chi vi dimorava tentava guarentirsi dagl'insetti con una reticella. Talvolta una parte della casa elevavasi in modo da prender forma di torre, tal altra, tutta la parte superiore era cinta da un parapetto di mattoni sormontati da merlature, usanza ritenuta dagli Arabi, e da essi trasfusa ai Normanni i quali se ne valsero per ornare le magnifiche lor chiese di Normandia e d'Inghilterra.

Le porte erano sempre a due battenti al paro delle finestre, tenute piccole appunto perchè entrasse nelle stanze poca luce, e quindi poco calore. Fossero di legno o di pietra, le gallerie e le colonne del vestibolo si dipingevano. Del paro mostravansi riccamente dipinte le pareti e i soffitti, od offerivano meandri e intrecciamenti di linee geometriche, che più tardi troveremo nei monumenti dell'arte greca. Ecco l'origine di quella policromia da cui pur erano ricoperti i più splendidi monumenti dell'Ellade; policromia che diede origine a tante dispute fra gli eruditi, ma che è un fatto irrecusabile, sebbene paia a noi, sì teneri da stendere il latte di calce su tutte le fabbriche (e pur troppo non sulle moderne soltanto), riprovevole deturpamento a sì splendida magnificenza di moli.

La ricchezza e la eleganza delle suppellettili che ci fu tramandata da molte sculture, specialmente del palazzo di Memnone detto il *Memnonio*, ci provano come i mestieri ornamentali fossero nell'Egitto fiorentissimi al pari dell'arte monumentale. V'avea per ogni camera abbondanza di stoffe ricamate, damascate, tinte; letti con variate forme, ornati alla testa ed

al piede con figure di animali, e rabescati di colori, d'oro e di smalti.

Con la stessa cura erano preparati i pavimenti delle stanze, le seggiole da riposo, i divani, i canapè, gli stipi, e quanto potea servire al lusso e al piacere d'una famiglia doviziosa. Talvolta era sì grande lo sfarzo ne' mobili, che parecchie sedie a bracciuoli s'incrostavano d'avorio e d'ebano.

Numerosissimi poi erano i vasi in oro, in materie preziose, in metalli dorati a cui servivano di fregio smalti e pietre fine. Tanta magnificenza d'addobbi spiega come l'arte tutta si improntasse di certa squisitezza d'esecuzione, la quale non può ottenersi se non quando ogni sorta di operai sieno nell'ornamento bene avviati, e periti in quello che il Vasari chiamava *buon disegno*; quel buon disegno di cui pur troppo difettano molti dei nostri artigiani, e che impedisce loro di poter dare buona esecuzione anche a felici concetti che vengon loro affidati da abili artisti.

Prima di dar fine a questa veloce rivista architettonica sull'antico Egitto, tocchiamo di tre elementi che tanto contribuivano a dare agli edifizii quel lor carattere di colossale gravità, cioè a dire i materiali, le colonne e le porte. I materiali d'ordinario adoperati dagli Egizii erano l'arenaria, la pietra calcare, il granito bigio e rosso, e i mattoni. Per gli edifizii pubblici, pei palazzi, pei tempii e per le tombe, usavano pietre che trasportavano belle e squadrate dalle cave, e che polivano sul sito colla maggior diligenza, commettendole poi colla cura più scrupolosa. Queste pietre hanno in generale dimensioni gigantesche e presentano costantemente forma quadrangolare. Ciò farebbe supporre una grande perizia meccanica, e la conoscenza di tutti quei congegni di cui la scienza ora fornì l'arte edificativa per alzare e rotolar grandi pesi, se un affliggente pensiero non venisse a dissiparci questa bella illusione; il pensiero cioè di un dispotismo il quale usava le braccia

d'infiniti schiavi, siccome bestie da soma, poco curante se migliaia e migliaia di quegl' infelici perivano nell'inumano lavorìo di smovere tanti massi enormi. Ciò vale però a spiegare il movimento di que' massi sul terreno, ma non basta a far concepire il modo come fossero sollevati a sì grandi altezze. Bisogna dunque che avessero verricelli, se non simili ai nostri, almeno non molto diversi, giacchè neppure un esercito di schiavi sarebbe bastato a far salire tant'alto, con semplici argani comuni, pesi sì strabocchevoli. I muri esterni delle moli egiziane sono sempre costrutti in pendio, ma nell'interno s'alzano perpendicolari, di modo che sono assai più grossi nelle parti inferiori, che non in cima. Come dissi, allo esterno de'muri non vi sono mai colonne isolate, per cui manca ai loro edifizii quella tanta bellezza che viene ai romani e ai greci dai peristilii esterni. Che se talvolta le colonne si mostrano libere, come vedesi d'ordinario ne' tempii alzati nell'epoche della greca e romana dominazione, esse non sono intieramente isolate, ma unite fra loro da un muro ad altezza d'appoggio.

L'architrave corrente sopra l'intercolonnio, non posa mai immediatamente sul capitello, ma sopra una pietra quadrangolare che, rialzando la colonna, toglie l'apparenza di pesantezza risultante dalle tozze proporzioni de' sostegni. Si vede chiaro che questo dado servì di modello agli architetti bizantini, quando immaginarono di sovrapporre un alto abaco ai loro capitelli perchè ricevesse in tutta la sua larghezza la ghiera dell'arco che dovea posarvi sopra. D'ordinario gli Egizii adoravano una pietra di un solo pezzo per l'architrave, lo che faceva che ne'larghi intercolonnii usassero, a tal uopo, monoliti di straordinaria dimensione. Ignoravano dunque quell'artificio con cui i Romani giungevano a coprire gl'intercolonnii a largo architrave, senza essere forzati di valersi di giganteschi massi, l'artificio cioè di gettare un arco scemo di mattoni fra l'una e l'altra colonna, e d'impellicciarlo allo esterno con la-

stre di marmo. Così gli avveduti architetti di Cesare e di Augusto seppero far apparire costrutto di rari marmi anche l'architrave, giacchè bastava che segassero un pezzo di quelli, a lastre sottili, per averne considerevoli superficie da stendere sulle fronti dei loro epistilii.

Ma gli Egizii, insigni costruttori senza dubbio, poco valeano nel risparmio dei materiali. Avrebbero fatto di certo cattiva figura se si fossero posti a preparare progetti e preventivi simili a molti d'oggigiorno, in cui i materiali vengono talvolta risparmiati con sì taccagna economia, che le fabbriche ne escono poco più che di cartone. Que' benedetti Egizii tanto aborrivano dal costruire pitocco, che fino i soffitti componevano di enormi pietre, le quali riposavano su due architravi paralelli. Così più facilmente preparavano quelle terrazze da cui andavano terminati tutti i loro edifizii, terrazze di cui era sommo bisogno in un clima caldissimo, che toglie il respiro, se tollerato a lungo fra mura ferzate tutto il dì da un sole cocente.

Le colonne egiziane possono dividersi in più classi. Ve ne sono di perfettamente cilindriche, vale a dire collo stesso diametro dall'alto al basso. Di tal sorta se ne veggono a Dendera e a Luxor. Più comuni per altro son quelle il cui diametro va rastremandosi al basso. I fusti loro rappresentano spesso tronchi di palma, ed hanno nella parte inferiore certi triangoli i quali figurano quelle foglie che crescono vicino al collo delle piante bulbose. La parte superiore del fusto pare simuli talvolta come un fascio di baccelli rattenuto da più gradetti a foggia d'anello; il resto del fusto va rivestito da sculture a bassissimo rilievo variamente colorate, che ci offrono d'ordinario o simboli, o scene religiose.

Talora anche i più grandi di questi fusti sono d'un sol pezzo, ma per lo più constano di molti cilindri l'uno all'altro sovrapposti. La base, quando c'è, si mostra semplicissima. Ora

va formata da un solo disco circolare, ora da una sezione cilindrica, nella quale è arrotondato lo spigolo superiore. Mai riposa poi sui plinti, belli e buoni a reggere la base quando l'intercolonnio non serva al passaggio, ma irragionevoli e incomodi, quando posti per misera pedanteria di regole, ove è frequenza di popolo, perchè allora ad altro non servono se non a far inciampare chi vi passa da vicino.

I capitelli egizii possono venir divisi in due categorie principali: gli uni rassomigliano ad un fiore di loto, troncato superiormente, gonfiato a basso, e sormontato da largo abaco. Altri offrono immagine del calice di un fiore, o di loto, o di papiro. Parecchi constano anche d'una testa d'Iside colle corna bovine, simbolo di fecondità. La loro periferia è rabescata di ornamenti diversi, come foglie di palma, piante acquatiche o pampini di vigna. Geroglifici a più colori ornano così questi capitelli, come tutto lo scapo della colonna.

Un'altra sorte di colonne trovasi di frequente fra le più antiche fabbriche dell'Egitto: questa presenta nel fusto dodici o sedici canalature, e per capitello non ha che un grande abaco. Denon e molti altri archeologi vollero vedere in queste il tipo primitivo dell'ordine dorico greco, e perciò le nominarono *proto-doriche*. Altri niegano questa ipotesi, fermi nell'idea singolare, a cui fu padre Vitruvio, che l'architettura greca fosse interamente creata da questo popolo, ad imitazione di sognate fabbriche di legno. Ma quando io verrò in seguito a dimostrarvi che la colonna dorica non può essere per nulla tolta a prestanza dai tronchi d'alberi; quando verrò a dimostrarvi che parecchi fra gli ornamenti della greca architettura furono, sebbene con libera eleganza, imitati da quelli dell'Egitto, allora accetterete, io spero, la notata origine del dorico, per certo, a cento doppi più ragionevole che non l'altra regalataci dal venerando, ma non sempre degno di venerazione, Vitruvio.

Veniamo alle porte che, negli edifizii egiziani, ci offrono

due forme diverse. Alcune hanno l'apertura completamente rettangolare, e nel vano superano d'un poco i due quadrati; ad esse sovrasta un architrave coronato da un largo guscione, in mezzo al quale sta un globo alato, simbolo dell' eternità. Di tal sorta se ne vedono molte a Edfou, a Madinet, ad Ipsambul, ecc. Altre presentano nell'apertura loro la forma di un trapezio, ed hanno per conseguenza gli stipiti inclinati verso la parte superiore. Tutte son poi coperte di geroglifici e d'immagini simboliche.

Fino a quest'ultimi tempi fu niegato che gli Egizii conoscessero l'arte di costruire le vôlte, ma le osservazioni attente di molti fra gli ultimi viaggiatori non lasciano più verun dubbio rispetto a ciò. La più semplice vôlta che troviamo in Egitto si compone, come ho già notato, di due pietre inclinate che si uniscono ad angolo nella estremità superiore. Di questa abbiamo più di un esempio nella gran piramide di Cheope. Invece, nel palazzo d'Osimandia ad Abido, e nel tempio di Ammon-Ru a Tebe, costrutto verso l'anno 1756 avanti l'era nostra, vediamo la vera vôlta semicircolare che riposa su due piedritti. Ella però non è formata di cunei al pari delle nostre, ma consta di pietre disposte a strati orizzontali, come nel tesoro d'Atreo a Micene, di cui avrò a parlarvi quando dovremo trattare sull'arte greca. Altre vôlte o semicircolari o sceme veggonsi pure nelle piramidi di Diebel-el Barcal e nella tomba di Amenofi I, vicino a Tebe. In qualche luogo se ne rinvennero anche ad arco acuto, congegnate con pietre posate a secco senza cemento. Tutto questo vi provi quanto le vôlte fossero adoperate, e quindi inventate, assai prima dei Romani.

BIBLIOGRAFIA.

Description de l'Égypte publiée par ordre de l'Empereur. — Parigi, 1809-10, in foglio.

Denon. — *Voyage en Égypte* — vol. II, in foglio, Parigi, 1802.

Hirt. — *Von den Pyramiden* — in 4.to, Berlino, 1815.

Belzoni. — *Narrative of the operations and recent discoveries, within the pyramids, temples, tombs, and excavations in Egypt and Nubia.* — In 4.to, Londra, 1820.

Rossellini. — *I monumenti dell' Egitto e della Nubia illustrati.* — Firenze, in 8.vo, *l' Atlante* in foglio, 1832.

Canina. — *L' Architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti* — Sezione prima — *Architettura degli Egizii* — Roma, 1840, in foglio.

LEZIONE NONA.

La Statuaria e la Pittura presso gli Egizii.

La grandiosità monumentale delle arti egizie, al paro che negli edifizii, si manifesta nelle sculture, le quali presentano forme e sistemi da cui rilevasi, come la statuaria mirasse a farsi parte essenziale degli edifizii. Le pietre più comunemente usate erano, come dissi, i graniti bigio e rosso, il basalte nero e verde, e le arenarie, ma soventi volte veniano adoperate le ematiti, i serpentini, l'alabastro orientale, e talora anche i porfidi, sebbene Winckelmann abbia a giusta ragione dubitato, che le Isidi, scolpite in quest'ultima durissima roccia, fossero dell'epoca greca, e fors'anche non lavorate in Egitto, sendo il porfido piuttosto originario dell'Arabia, che non de' monti egizii. Mentre i bassorilievi coprivano le interne ed esterne pareti dei tempii, i simulacri maggiori servivano di cariatidi, a cui era sempre dossale un pilastro. Alle statue sedute gli artisti imprimevano l'aspetto della immobilità più completa, a quelle in piedi, invece, un passo soventi volte gravemente misurato. Nell'effigiar forme umane miravano più ad indicare a gran tartti le masse, che non a curare i particolari, avvertenza degna di considerazione, perchè vale a persuadere lo scultore a

Digitized by Google

far ciò che adesso viene spesse volte troppo dimenticato, a dare, cioè, alle figure destinate ai gran monumenti un carattere severo con poche e sicure linee. Da ciò l'austera impressione che porta all'animo quella, se così posso dire, geometrica semplicità di forme, che manca, è vero, di vita, ma destando l'idea della fermezza aiuta l'espressione architettonica. — Nè per questo intendo accusare gli scultori d'oggidì (d'altra parte valentissimi) se li veggo condurre statue con molta ricercatezza d'industri minuzie. Pur troppo essi sanno, a grande loro rammarico, che teatro a quelle lor produzioni saranno, o misere stanzette di pochi piedi, che tolgono modo a veder il lavoro da giusto punto di distanza, o cimiteri e chiese in cui gli architetti paiono non ad altro essersi adoperati se non a procurare ai monumenti, che vi si denno collocare, una luce riflessa, la più odiosa di tutte le luci per la statuaria, imperocchè distrugge i gagliardi effetti degli sbattimenti, e fa parere snervate e senza rilievo anche le figure più vigorosamente scolpite. — E quando verrà mai il giorno, in cui lo statuario possa essere egli l'architetto degli edifizii che devono dalle opere sue venire abbelliti? Quando verrà mai il giorno in cui scomparisca questa fatale separazione de' varii rami dell'arte, e ritornino gli Scopa, i Mnesicle, i Giotto, gli Orgagna, i Brunelleschi, che trattino con libera mano tutte le parti dell'arte, e tolgano così alle aride seste d'uomini ingegnosissimi, ma disseccati nelle elucubrazioni del calcolo matematico, il diritto esclusivo di alzar quelle fabbriche, le quali essendo specchio della civiltà de' popoli, dovrebbero essere una sintesi sublime delle artistiche creazioni? Ma su questo dilicato argomento, tanto essenziale al futuro progredire e al ristorarsi delle arti del bello, riparlerò in altra Lezione quando verrò a dimostrarvi colla più irrecusabile delle prove, la storia, come le più elette costruzioni dell'antichità, del medio evo, e della prima metà del cinquecento fossero l'opera o di statuarii o di pittori saviamente

impratichiti nelle cose d'architettura e nelle leggi visive che governano tutta l'arte, vale a dire, nella prospettiva, scienza senza la quale (lo ripeterò mille volte) è impossibile diventar artista compiuto.

Ora torniamo agli Egizii, e torniamoci per osservare che gli scultori a ciascheduna di quelle loro statue davano un tipo nazionale ed una proporzione già prefissata dai sacerdoti, e che risponde a quanto Diodoro ci dice, in proposito, nelle sue Storie. Dividevano il corpo umano, dic' egli, in 21 parti, di cui il naso era l' unità. Il collo foggiavano corto, il petto largo, e scendevano poi stretti stretti nei fianchi, al punto dei grandi obbliqui discendenti. I piedi, e soprattutto le dita, facevano lunghe pari a quelle dei moderni Beduini, le ginocchia angolose, e condotte d' ordinario con molta precisione, sicchè parecchie di quelle lor rotule potrebbero servir di modello anche al dì d'oggi. Il naso segnavano largo e rotondo, gli occhi convergenti al centro della faccia, la bocca ampia, le labbra grosse, le orecchie lunghe e staccate. La barba poi, quando c'è, pare sovrapposta artificialmente, perchè di frequente si vedono scolpiti i fili che servivano a ritenerla.

Codesta inalterabilità nelle proporzioni può sola spiegare quanto ci racconta il citato Diodoro sugli statuarii d' Egitto, i quali, al dir suo, prese che aveano le misure e delineato il disegno sull' informe sasso o legno, segavano il rocchio in due o più parti, e poi andavano alle case loro a lavorar ciascuno il suo pezzo separatamente, senza paura che, congiunta insieme la statua, potesse presentare dissonanza di stile.

Nei simulacri egizii i due sessi son sempre perfettamente distinti per differenza di forme, solo le donne foggiavansi il più delle volte con una mano distesa sulla coscia e l'altra ripiegata sotto il petto, mentre gli uomini faceansi con tutte due le braccia aderenti alle anche se in piedi, posate sui ginocchi se assise. Finora non fu dato rinvenire nessu-

na rappresentazione individuale che potesse dirsi ritratto, e pare si contentassero distinguere le persone, anche regali, col color delle vesti, lavorate d'ordinario accuratamente sì, ma con un ripiegarsi di falde rigido ed aspro. Mirando a parlare all'immaginazione coi simboli, aggiungevano ai corpi umani teste d'uccelli, di quadrupedi o di rettili, siccome attributi delle divinità daessi adorate.

Le figure degli animali scorgonsi condotte con maggior intelligenza del vero che non le umane, e perciò in questa parte vengono a diritto considerati siccome maestri. Winckelmann, nel cercare la causa di questa tanta differenza di stile fra i simulacri dell'uomo e quelli delle bestie, stimò rinvenirla nei riti religiosi degli Egizii, che determinando le forme con cui dovcansi esprimere le divinità e le persone sacre, fra le quali entravano pure i re, non imponevano lo stesso obbligo rispetto agli animali; ma la conghiettura manca d'appoggio quando si pensa, che anche gli animali considcravansi come simboli di religione, e perciò non poteano andar esenti dalle invariabili prescrizioni sacerdotali che regolavano le forme dell'uomo. A me pare che la cagione sia un'altra, ed assai più semplice, vale a dire, che i tipi dell'uomo, non avendo in Egitto o la elegante snellezza o la robusta vigorìa di quelli di Grecia, anche quando venivano con fedeltà imitati dal vero, non potevano dare gli stessi risultamenti mirabili che scorgiamo ne'marmi greci; mentre invece gli animali aveano in quel paese caldissimo tutto il maggiore sviluppo di forme, e perciò una grandiosità opportuna alle esigenze dell'arte. E a questa ragione ne aggiungerò un'altra, e, a mio parere, più calzante di tutte, vale a dire che in ogni tempo e presso ogni nazione, la cosa più difficile ad imitarsi bene dal vero fu sempre l'uomo.

I quadrupedi, che più di frequente ci si mostrano rappresentati dagli scultori egizii, sono il *montone*, a cui aggiungevano, forse per obbedienza ai riti religiosi, zampe e coda di

leone; il *leone* che figuravano senza giubba e col collo coperto da quella stessa cuffia di che vestivano i sacerdoti; il *cane selvaggio* o *chacal*, e le scimmie d'ogni specie. Fra gli uccelli rappresentavano di preferenza l'*ibis*, lo *sparviero*, *l'upupa*. Siccome questi animali erano simbolo delle divinità loro, e specialmente d'Iside e di Osiride, così a ricordare di queste più attributi insieme congiunti, componevano, spesso, bestie fantastiche configurate colle membra d'animali diversi. L'*andro-sfinge*, per esempio, è un leone con testa d'uomo, il *leone-sparviere* ha la testa di questo uccello e il resto da leone. L'*ureo* è egualmente un leone, ma colle ali. Veggonsi poi, soventi volte, avvoltoi o sparvieri colla testa di serpente, o serpenti colle gambe d'uomo.

La composizione artistica de' bassorilievi, o, a meglio dire, l'arte d'unire insieme figure che partecipino ad una data azione, si mostra sempre bambina. Intesi a rappresentare i corpi in un modo, quanto più fosse possibile, facile ad essere compreso, voleano gli Egizii ad ogni costo si vedessero tutti, fosse lesa o no la ragione prospettica. Perciò vediamo in quegli egizii bassorilievi presentato il petto di faccia, intanto che le gambe e le anche stanno di fianco; perciò le teste di profilo hanno l'occhio segnato come se fosse di faccia. Le mani poi di frequente appajono o tutte due diritte o tutte due sinistre. Questo pargoleggiare della plastica, il quale mette, a dir vero, maraviglia quando si pensa come più da volontà che non da imperizia venisse, si manifesta di preferenza nelle composizioni destinate al culto.

Le scene della vita domestica rappresentavansi con un po' più di naturalezza, ma quando gli artisti proponeansi di riprodurre azioni di guerra, specialmente in una grande scala, più che bambini, diventavano inetti; in particolare allorchè tentavano d'imprimere energia in quei loro eroi armati.

Di rado i bassirilievi degli Egizii sono bassirilievi propria-

mente detti, come gl'intendiamo noi, giacchè hanno appena un piccolo risalto dal fondo e sono eseguiti in incavo, cioè facendo le figure di rilievo entro ad uno sfondo. Questi, che sono detti dai Greci *coilanaglifi*, presentano il più delle volte un ardire ed una precisione di lavoro che meritano d'essere ammirati. Sovente però si contentavano d'indicar le figure con un solo contorno approfondato molto nella pietra. — Tutto quanto narrai mi dispensa dal dimostrare che nessuna conoscenza aveano delle sovrapposizioni di più ordini di figure in un solo bassorilievo (sovrapposizioni in cui furono insigni i Greci, sebbene non oltrepassassero mai i due piani); nessuna cura di evitar linee sgradevoli all'occhio; nessun particolare studio sul getto de' panni, per lo più composti di falde cadenti in linee parallele, o foggiate come raggi partenti da un centro.

Gli artisti egizii valsero molto, in quanto a diligenza di esecuzione materiale, nei lavori di terra cotta, materia nella quale eseguivano ora vasi, ora piccole figure di divinità, ricoperte d'uno smalto colorato azzurro e verde. Molte volte in questa vile materia fabbricavano anche quei famosi *scarabei*, che si trovano in sì gran numero entro alle casse delle mummie o sparsi pei sepolcri, e che lasciano ancora incerti gli archeologi sulla vera loro significazione. Alcuni li tengono come monete di poco valore, altri come emblemi delle virtù guerriere, altri infine come talismani od amuleti.

I lavori in metallo trovansi in Egitto rarissimi, e neppure negli scrittori vien fatta menzione di grandi statue di bronzo. Veggonsi soltanto piccole figurine di divinità o di animali lavorate con molta spiccatezza di forme e nettezza di getto. Vero è che nei musei si rinvengono non infrequenti alcune statue enee del dio Oro, che, seduto sui coccodrilli, preme colle mani scorpioni ed animali; ma queste hanno il marchio evidente dell'ultima epoca dell'arte egizia, quella cioè in cui il paese era dominato dai Greci.

Molte braccia occuparono anche nei lavori di vetro, che seppero, con diligente industria, tingere a varii colori e configurare svariatissimamente, facendone vasi di più sorta, ed anche piccoli idoli.

Mancando il legname, non giunsero ad avanzar molto l'arte dell'intagliarlo, come avrebbero potuto; ma non ostante preparavano in questa materia buon numero di divinità e di figure sacerdotali, come ci attestano le casse delle mummie, sul cui coperchio veggonsi rappresentati Osiride ed Iside col viso dorato. Il legno di cui valeansi a tale uopo, era quasi sempre il *sicomoro*, specie di fico, che senza dubbio dovea avere altissimo prezzo, perchè le indicate casse vanno tutte composte di piccoli pezzi incollati insieme.

La pittura in Egitto nacque dalla pratica di colorire le statue e i bassorilievi, pratica strettamente legata all' uso così sparso fra gli Etiopi e anche fra gli Egizii più antichi, di pingersi il corpo con varie tinte. Questa goffa abitudine non mutò carattere quando venne applicata ad una superficie piana qualsiasi, perlochè presentano le stesse tinte, così le figure umane che veggonsi sulle pareti degl'ipogei, come quelle sulle casse delle mummie e sui rotoli di papiro. I colori, uniti da prima con colla o cera, venivano stesi o sopra la pietra o sopra il legno, preparati da una specie d'imprimitura a gesso. Le tinte distese intere, senza curarsi nè di effetti di luce, nè di chiaroscuro, nè di mezzi toni, mostravano quell'arte informe e puerile ch'esce dai nostri bimbi, quando si danno col pennello a colorar fantoccini sulla carta.

Allorchè si ferma l' attenzione sopra i soggetti rappresentati da questa miserabile pittura, si vede chiaro che gli Egiziani non aveano per nulla l' intendimento di effigiare, al paro dei Greci, tutto quello che ammaestra l' animo, o lo allieta colla venustà delle forme, ma solo voleano autenticare scene o storiche o religiose con una specie di scrittura monumentale im-

pressa o col pennello o collo scalpello sulle pareti. Quindi è che sui monumenti d'Egitto, la scrittura e l'immagine sono confuse l'una con l'altra e non possono fra loro venir distinte. Perciò le figure, sieno esse dipinte o scolpite, vanno sempre accompagnate da segni geroglifici che ne fanno apparir più chiara la significazione. Alla guisa stessa operarono i pittori greci ed italiani del medio evo sino a Cimabue, i quali, o perchè sentissero la imperfezione dell'arte loro, o perchè questa considerassero non altro che un modo di far giungere più efficaci all'animo i grandi fatti delle Scritture sacre, i dipinti accompagnavano di leggende che ne schiarassero il senso.

Gli dei, nelle sculture egizie, non vengono mai rappresentati isolatamente o nelle speciali azioni loro, ma invece nelle feste ad essi dedicate. Perciò tutti i soggetti religiosi altro non manifestano se non gli atti di sommessione che questo o quel personaggio dedica alle divinità. Gli argomenti relativi al culto, sono, d'ordinario, sagrificii d'animali, vasi e cibi presentati in offerta ai simulacri sacri, lunghe file di quadrupedi condotte da un re dinanzi al nume per esservi immolate, Faraoni consecrati a mezzo dell'acqua lustrale sparsa sulla lor testa, processioni in cui l'immagine della divinità è portata intorno ad un tempio, zodiaci figurati con una linea spirale anzichè circolare.

Da tutto questo apparisce chiaro come Erodoto avesse ragione d'osservare, quanto agli Egizii fosse mancata sempre una mitologia eroica, questo gran motore dell'arte greca, e perciò non si fossero curati di far distinzione fra i numi ed i regnanti. Dai tempi più remoti elevavano quindi statue alle divinità, ai Faraoni, ai sacerdoti cogli stessi caratteri esterni, ed eternavano col marmo, così sui sacri come sui profani edifizii, le principali azioni della vita pubblica, guerriera e sacerdotale dei loro monarchi; mentre dipingevano poi intorno ai sepolcri le speciali occupazioni dei defunti in quelli racchiusi. Ma in

queste azioni manca però sempre il primo elemento della vita artistica, vale a dire l'espressione.

Gli archeologi, da Winckelmann a questa parte, si vanno stillando il cervello per trovare quanti sieno veramente gli stili e l'epoche della statuaria e della pittura in Egitto. L'insigne storico dell'arte antica ne fissa tre; il Fea, nelle copiose note al Winckelmann, ne stabilisce cinque; altri le vogliono sei. Chi ha ragione? A parer mio, nessuno, perchè non so come si possano rinvenire caratteri che distinguano l'una dall'altra maniera, in un'arte che fin dai tempi remotissimi serbò le stesse forme di rappresentazione, gli stessi riti, le stesse abitudini di vita, per cui Platone ebbe a scrivere, con accorta iperbole, nel suo trattato della repubblica, come gli Egizii da dieci mila anni effigiassero le loro divinità sotto gli stessi lineamenti.

Sola differenza da notarsi nelle maniere dell'egiziana arte parmi sia quella che si manifesta evidente fra lo stile originario, sorto e conservato nel paese sino alla conquista greca, e quello d'imitazione ch'ebbe nascimento in Egitto stesso dopo l'accennata conquista, cioè dopo il 331 avanti l'era nostra, stile su cui tenne lungo discorso Winckelmann con ingegnosa critica e meno rinfocata di quegli entusiasmi, che spesso gli annaspavano la vista.

Sì fatto stile d'imitazione s'attiene all'antico, per quanto concerne le rappresentazioni ed il costume, ma è dell'antico più vicino a verità, più dotto nel disegno, e manifesta la mano peritissima de'Greci artefici. Più ancora che nell'Egitto, fu usato da'Romani nelle provincie propinque a Roma, quando introdussero il culto delle divinità egizie. I più antichi monumenti che se ne conoscano, sono due Isidi in bassorilievo che furono scoperte nel peribolo di un tempio d'Iside a Pompei. E siccome questa città andò distrutta dalle lave del Vesuvio sotto il regno di Tito, così è probabile che tali figure

sieno più antiche di quelle che vennero dissotterrate nella villa d'Adriano a Tivoli.

Fu sotto quest'ultimo Cesare, celebre per la dottrina sua, come per la sua superstizione, che nell'impero romano andò sempre più diffondendosi quel culto egizio a cui il regnante consecrava tanta adorazione e tante ricchezze. Fra le più che asiatiche pompe della sua villa tiburtina, egli fece erigere un tempio cui diè nome di Canopo, perchè in questo ogni cosa ricordasse la cupa religione degli Egizii, e vi stessero collocate le statue di quasi tutte le egizie divinità. E fu appunto sotto le rovine di questo tempio che venne scavata la maggior parte delle figure d'imitazione che or veggonsi raccolte nei musei Pio-Clementino e Capitolino a Roma. In alcune si tentò d'imitare il più vetusto stile, in altre invece l'arte egizia si manifesta congiunta alla greca.

Tra le statue di questa seconda maniera hanno il principal posto que' due Telamoni od Atlanti di granito rosso che fregiano il Museo Egizio al Vaticano, ed il celebre Idolo egizio, creduto un Antinoo, che ben conoscerete perchè l'avrete veduto nella non felicissima incisione che sta nel corso di elementi detto di Morghen. Queste tre statue, sebbene abbiano l'attitudine delle antiche egizie e il succinto abito di cui quelle vanno rivestite, pure vi si scostano assai nelle forme del corpo e nel modo di scolpire. Il petto, p. e., ch'è piatto nelle vetuste figure egizie, in queste manifestasi molto rialzato, come d'ordinario negli uomini robusti. La linea semilunare delle coste spurie, che in quelle si vede poco, in queste è rilevata assai bene; il busto che nelle antiche è molto stretto al di sopra de' lombi, nelle più recenti è largo e pieno; meglio espressa la rotula, più risentiti i muscoli delle braccia, e, come suol dirsi artisticamente, più intesi; i piedi più secondo verità e similissimi a quelli delle greche statue.

Le differenze medesime si distinguono nel volto, il quale

nè va lavorato alla maniera degli Egizii, nè somiglia a quelle bruttissime teste ch'essi ci regalarono. Gli occhi non si veggono, come in quelle, sollevati quasi a livello della palla, ma profondamente incavati al modo greco, a fine di gettar sulla pupilla uno sbattimento che gli desse risalto.

Winckelmann tenne che tutte e tre le ricordate statue rappresentassero il celebre favorito d'Adriano, il molle e corrotto Antinoo; ma se forse egli non s'ingannò rispetto all' Idolo egizio, cadde per certo in errore relativamente alle altre due, le quali non hanno veruna somiglianza colle teste che ne'musei ci restano di quell'idoleggiato cinedo. Esse poi chiaramente manifestano d'aver servito per Telamoni o Cariatidi. Tanto è vero che sono appoggiate ad un pilastro, ed hanno sulla testa un canestro che dovea tener le veci di capitello. È opinione del Raffei e del Fea che sostenessero l'architrave della porta che guidava al Canopo della villa Adriana, e che l'imperatore eccletico le avesse poste colà ad imitazione di que'famosi colossi alti 12 cubiti, che sostenevano l'atrio del tempio da Psammetico alzato in Egitto al bue Api.

A questo stile appartengono parecchie Sfingi, che veggonsi principalmente nella villa Albani a Roma, le quali presentano nel volto muliebre tali sembianze, che per nulla s'accostano al fare egizio. E più ancora vi si allontanano le Isidi che nell'agro romano furono scavate in varii tempi, le quali manifestano apertamente quella maniera greca che fu in uso a Roma nell'epoca dei primi Cesari, epoca in cui vennero senza dubbio scolpite, perchè il culto d'Iside non cominciò in Roma che sotto Augusto, il quale, avendo aggiunto l'Egitto all'impero romano, decretò un tempio a Serapide e ad Iside.

Nel citato stile d'imitazione furono eseguiti anche molti bassirilievi, fra i quali primeggia quello di marmo bianco (e non di basalte verde come lo disse Vinckelmann) che sta nel palazzo Mattei a Roma. Rappresenta una processione sacra ad

Iside, in cui la dea porta due grandi ali al paro che nella celebre Tavola Isiaca in bronzo del Museo di Torino, tenuta da Warburton come un saggio anch'essa della maniera imitativa sopra indicata, ma da altri dotti considerata invece di ben più remota antichità.

Son pure da riguardarsi come eseguiti da artefici greci, ed il Canopo trovato nella villa Adriana e che ora vedesi nel Museo Capitolino, e gli altri due bellissimi di basalte verde che decorano la villa Albani. Al paro dei più antichi rinvenuti in Egitto, rappresentano questa celebre divinità, preside dei fiumi e del mare, sotto la forma di un gran vaso sormontato da testa umana e coperto di geroglifici. Secondo Strabone questo nume era un pilota di Menelao, che essendo morto sulle coste pel morso di un serpente, ottenne magnifica tomba vicino all'imboccatura del Nilo, ove fu costrutta in seguito la città di Canopo. Mostrano pure d'essere opera di greca mano, e il grande e magnifico Canopo d'alabastro bianco che orna il Museo Pio-Clementino, e l'altro di terra cotta che sta nella Galleria degli Ufficii a Firenze.

Fra le opere d'imitazione condotte da'Greci e da'Romani quando signoreggiarono l'Egitto, devono annoverarsi, a detta degli archeologi, anche molte di quelle pietre, per lo più di basalte verde, che nella parte convessa rappresentano uno scarafaggio, e nella piana portano incavata una divinità egizia. Nella forma come nella grandezza sono in tutto simili a quelli di terra cotta, di cui più sopra toccai.

Ora che abbiamo esaminata, brevemente sì, ma pure in tutt'i suoi rami la grandiosa arte egizia, facciamoci a considerare, se agli artisti dei nostri giorni e del nostro paese giovi lo studiarla, a fine di valersi talvolta della reminiscenza di que' tipi, così per le composizioni architettoniche, come per quelle che spettano alla plastica.

Alcuni architetti che cercano il nuovo entro a'vecchiumi

delle morte civiltà, tentarono rifarci a quando a quando quelle grevi ed austere linee degli egizii monumenti, ma se con profitto dell'arte non oserei dirlo. Vedemmo infatti ai dì nostri sorgere, sotto i portici de' moderni cimiteri, tombe all' egizia in fin coi simboli d'Iside e di Osiride i quali, capite bene come s'attaglino a capello al culto cristiano; e questa *egiziomania* andar così innanzi, da erigere sepolcri di quella maniera persino dentro alle chiese stesse.

Nè questo bastò, chè in Roma ove sorgono i famosi obelischi di Eliopoli e di Tebe, si vide un gran signore aggiungere ornamento ad una sua dispendiosa, ma non sempre splendida villa, alzandovi miseri coni di volgare migliarolo, a cui volle pur dare nome d'obelischi. Nè qui si fermò la smania di rinnovare le cupe costruzioni dell'Egitto, chè fra la gaia festosità del cielo d'Italia, e il giocondo propagginarsi delle nostre colline; fra queste acque vive che scorrono in mezzo ad una verdezza succosa e bruna di praterie, fra le eleganze dei Lombardo e del Brunelleschi, fra la corretta sodezza del Palladio e del Sansovino, fra il rigoglioso e riccamente magnifico fantasticar del Bernini, altri Vitruvii ci regalarono stanze, tinelli, gabinetti, e fin sale da gioco, rinzeppate di geroglifici, di scimmie, di mostri e di grevi colonne, rubate (a proposito di originalità) ai tempii di Dendera e di Edfou, e per ultimo imbarazzarono di egiziana macerie i giardini detti *all' inglese*, perchè così nelle loro creazioni nulla più ci fosse d' italiano.

E avessero qui arrestata la loro smania imitativa codesti singolari adoratori del misterioso Canopo; ma fecero di peggio: vale a dire, quelle stanze, quei gabinetti posero dappresso ad altre stanze ornate alla gotica, alla barocca, alla musulmana, lasciandone uscire così dissonanze che offendono ancor più quando si vedono codeste lugubri imitazioni d'egizii sepolcri, fatte ricetto di crocchi eleganti.

Disse Vitruvio, con molto senno, che l'architetto do-

vrebbe operare in guisa da poter d'ogni cosa operata addurre un accettabile perchè. Ma io non so davvero quale perchè ragionevole potrebbero portare in campo questi *egiziomani*, se fosse lor domandata la causa di un simile architettare all' egizia. Non so davvero come potrebbero trovar modo a giustificarne la convenienza, sotto il clima d'Italia e in mezzo ad una civiltà tanto dall' egizia diversa. Abbiamo noi la cupa religione di Tebe e di Menfi, e il bisogno di manifestarne entro ai sepolcri il simbolismo con misteriosi geroglifici? Abbiamo noi il loto ed il papiro che cresca fra i nostri paduli ad offerirci l'archetipo dei sacri emblemi d' Iside? Abbiamo noi quegli interminati deserti che, disponendo l'anima al grave meditare, la portino a chieder moli gigantesche e severe, che aiutino tal sentimento? Abbiamo noi infine nessuna consonanza d' idee coi miti d' Osiride, perchè giovi il rimembrarli alla nostra viva, pronta, impetuosa immaginazione?

Confortiamoci però che questo delirio per le architetture d' Egitto va scemando ogni giorno, e presto sarà sparito del tutto, con grande conforto di quelli che saviamente invocano all' Italia il rinnovarsi degli stili magnifici da cui le venne gloria nelle varie età dell' evo medio.

Quello che dissi delle architetture, parmi che a giusta ragione si possa ripetere anche delle plastiche. Io non sono parteggiatore d' altra imitazione se non di quella che prende a tipo il vero, e perciò non posso mettermi di certo fra coloro che stimano indispensabile all' educazione del pittore e dello statuario un lungo studio sui marmi antichi. Ma però, finchè lo statuario e il pittore guardano i torsi dell' Ilisso e del Teseo, e i fregi del Partenone, la Venere di Milo, la Minerva di Velletri, non temo che corrano a convenzioni, perchè da quei modelli non traspira che una grandiosa e magnifica verità. Ma se i pennelli e gli scalpelli, condotti dalle lodi troppo indulgenti che il Winckelmann largì alle più antiche figure

egizie, si pongono a studiarle assiduamente, non posso approvarli, imperocchè, dato anche che in quelle figure fosse ritratta con artificio accuratissimo la verità, il che non è, quella verità non si mostra la medesima nostra, nè può convenirci per nessuna ragione, giacchè i tipi egizii riprodotti dall' arte plastica, appartengono ad una razza molto dalla nostra diversa, come ho di già precedentemente notato. A che dunque prendere a modello ciò che deve abbandonarsi da poi ? A che correre il rischio d' impacciarsi lo stile colle singolari forme egizie, anzichè appurarlo collo studio di quelle correttissime che rappresentano uomini europei, e specialmente italiani ?

La plastica, infantile nelle opere antiche d' Egitto, è però pregevole in quelle che sorsero all'epoca dei Tolomei, o furono condotte da' greci artefici in Roma, specialmente ai tempi d'Adriano. Quindi è che molti consigliano lo studio delle sculture di quella età, giacchè le credono giovevoli quanto le greche del tempo fidiaco. Io consento senza disputa che nell'Idolo egizio e nei due Telamoni del Museo Pio-Clementino surricordati vi sieno parti degnissime di essere considerate da ogni più provetto artista ; v' ha però in esse un che di fluttuante fra il segno e l' Idea, che può mandar errata la mente dell' artista, giacchè rivela un desiderio di foggiare il bello della natura senza distaccarsi dall' austerità egizia. Perciò pettorali larghissimi, la linea semilunare formata dalle coste spurie soverchiamente simmetrica, i retti dell'addome imbarazzati a trovar sito ove albergare tutti, le coscie, intere a modo, da non apparire bene spiccati i tre muscoli principali, cioè il retto del femore, e i due vasti interno ed esterno. Le gambe di bella forma, ma un po' convenzionali nella spiccatura de'gastroenemii e nei malleoli. Nè qui sta tutto il guaio, chè il maggiore, a creder mio, si ravvisa nell' insieme della figura, il quale, per voler essere attagliato sull' antico tipo egizio, mal s' adatta a forme che si veggono studiate su nudi europei, e probabilmente romani.

Un acuto censore del Mengs, nel notare le singolari contraddizioni, in cui quest'artista scrittore era caduto, raccomandando ai pittori un ideale composto di parti tolte da tipi differenti, osserva, che prima di trasportare dall'un corpo all'altro una parte qualunque sia, devonsi studiare, non solo le proporzioni indigrosso della parte trasportata col tutto, ma cercare se questa parte armonizzi con ciascuna delle altre, perchè potrebbe ognuna di queste apparire perfetta, e nel tutto frattanto trovarsi la più grande disarmonia. Queste saggie riflessioni calzano a capello pel nostro Idolo egizio, il quale, quando pur fosse in ogni membro più corretto di quello in fatto non sia, appaleserebbe ancora grandissimo disaccordo fra il tipo ideale e le parti che lo compongono. Se lo scultore antico bramava che in quella sua statua si dovesse riconoscere il carattere del corpo speciale agli Egizii, non dovea contentarsi di quel petto strabocchevolmente largo, ma disporre la parte inferiore con quei muscoli adusti e sottili che distinguono i Beduini, e con que' piedi piatti e lunghi che son proprii di chi cammina leggiero fra le sabbie, nè sale mai il monte.

Tutte queste ragioni mi raffermano nella opinione, che a noi torni inutile affaticarci, come fecero molti artisti vent'anni or sono, a porre un accurato studio su questa famosa statua e sulle vantate sorelle sue. E più che forse inutile, potrebbe diventarci dannoso; perchè l' Idolo egizio, p. e., e qualcuna fra le Isidi del Museo di tal nome al Vaticano, furono innocente causa, perchè la mano e la mente di molti artisti si avvezzasse a certa prontezza di segno, a certa convenzionale (permettetemi l'espressione) calligrafia di squadrature, che produce il pregio ammirato, ma pericoloso, degl' immaginosi fabbricatori di schizzi. Ed io vi confesso, o miei Giovani, ch'ho sulla coscienza la colpa di non essere un grande ammiratore degli schizzi fulminei dal franco segno e dall' audace matita, che abbagliano per coraggiosa temerità di contorno; giacchè negli schizzi

io cerco quel primo germe del naturale che bramo veder fecondato nella statua e nel quadro; cerco quella ingenua semplicità, e anche timida se volete, che ripensando il soggetto colla immaginazione, se lo figura vivo e come cosa viva e non fantastica tenta rappresentarlo; cerco, in fine, quel castigato segno, di che s'improntano gli schizzi insigni del Perugino, di Raffaello, di Leonardo che qui vi stanno, a grandissimo vostro profitto, schierati dintorno (1). Nè in questa opinione mia credo di male appormi, perchè la esperienza di vent'anni vissuti fra schizzatori mirabili pel facile e franco improvvisar di battaglie, di trionfi, di fatti greci e romani, mi ha dimostrato, che se avveniva si mutassero in quadri que'prodigiosi schizzi, il prodigio soventi volte si manteneva sì, ma cangiava natura; imperocchè non sapeasi comprendere, come schizzatori tanto abili diventassero pittori men che lodevoli.

Per tutte le quali cose, io stimo quindi sia meglio che abbandoniamo l'Idolo egizio e tutte le statue d'egizia imitazione che gli tengono compagnia, all'idoleggiamento degli schizzatori di professione, e che portiamo invece tutta la nostra attenzione sulle statue eginetiche, sulle fidiache, e più che tutto sulla bella natura che fu maestra a'Greci, e lo sarà a tutti quelli che la sanno guardare, e non ispendono ogni lor opera a mettersi la benda agli occhi, proponendosi di convertirla sulle norme di troppo ammirati esemplari. Le sole figure della statuaria egizia, tanto originali che d'imitazione, le quali meritino d'essere lungamente guardate e anche colla matita studiate, sono quelle degli animali che, a dir vero, manifestano una stupenda perfezione. I leoni principalmente, così nelle forme del corpo che nella testa, appalesano una grande cognizione d'anatomia, una verità grandiosa, un gusto ed una scien-

(1) La sala destinata alle Lezioni d'Estetica è fornita di preziosi disegni de' più grandi maestri italiani, disposti in apposite cornici, e divisi per iscuole.

za d' insieme, di cui neppur l'arte greca ci porge esempii. Fra questi, i più degni d' attenzione sono quelli di Villa Borghese in basalte verde, sebbene d'uno sia moderna la testa; i due di granito che stanno alla Fontana Felice, bellissimi per grandioso ondeggiar di contorni, e sopra tutto quelli maestosi che fanno testa alla gradinata del Campidoglio, in cui la posa tranquilla, l'austerità del ceffo, la perfetta intelligenza nella collocazione delle ossa e dei muscoli, in particolare delle anche, mettono maraviglia in chiunque si faccia a considerarli. E pregevoli assai pur sono le due teste di lionessa che sovrastanno ai due simulacri emblematici del Nilo dati in dono dal Belzoni a Padova, e che ora fiancheggiano l'ingresso interno di quella gran sala della Ragione.

Ho creduto non inutile trattenervi intorno alla maggiore o minor convenienza di fermare lo studio sull'arte egizia, perchè in Italia e fuori vive ancora, sebbene infiacchita d'assai, una scuola archeoclassica, a cui fu padre il più famoso, che degno di grande fama, pittore francese David, la quale vede nelle linee architettoniche e plastiche dell'Egitto ogni maniera di perfezioni, e il germe dello stile sublime. Sicchè il sig. Montabert, eco un po' ciarliero di questa fatale scuola, e idoleggiatore del David, di cui fu discepolo, ci vien dicendo nel suo *Trattato della pittura*, « come gli Egizii fossero insigni nella sem» plicità, che li alzò sino alla grandezza estetica e pittoresca, » nella evidenza delle pantomime, dote preziosa di cui profit» tarono i Greci, sebbene ne addolcissero la rigidezza; nella » scienza geometrica e statica che li condusse a dare bel mo» vimento alle loro figure, per cui non aveano che un passo a » fare per riuscire abilissimi disegnatori e se non vollero dar» lo, si fu perchè si contentarono d'usare de' soli mezzi neces» sarii ad esprimere il gesto e la proporzione delle loro figu» re. » E dopo questa stramba logomachia, conclude a dirittura che gli Egizii furono, non solo i padri dell' arte greca, ma

i maestri, giacchè ne aveano la scienza elementare, fecondata dai Greci in seguito, scienza che anche noi dobbiamo tentare, dic'egli, d'apprendere, sotto pena di rimanerci nell'ignoranza.

In tutto questo sibillino linguaggio, che ci minaccia la barbarie artistica, se non popoliamo le sale della statuaria di simulacri egizii, e se non foderiamo le scuole d'architettura coi propilei di Dendera e di Ipsambul, una sola cosa c'è di vera, quella cioè che i Greci molto profittarono delle massime egizie, specialmente rispetto all'architettura, fatto che potrò dimostrarvi, confido, con qualche evidenza nelle future lezioni; ma ne profittarono però con quella libertà dell'ingegno potente, che veduto un bel concetto, quand'anche informe, lo feconda colla immaginativa, lo appura colla riflessione, lo tramuta col sentimento, e all'indole della propria civiltà lo converte.

Nella ventura lezione cominceremo i nostri esami sull'arte greca.

BIBLIOGRAFIA.

Tutte le opere citate sotto la precedente Lezione.

ed inoltre

Winckelmann. — *Storia dell'arte presso gli antichi.* — Ediz. di Prato, 1830 (V. vol. I).

Müller. — *Manuel d'Archéologie, traduit par Nicard.* — (V. vol. I. Appendice.)

Digitized by Google

Digitized by Google

DECIMA LEZIONE.

L'arte greca.

Eccoci alla terra delle auguste rovine e delle grandiose memorie, alla terra ove Platone ed Aristotele svolsero i più sottili affinamenti del pensiero, Omero creò l' epopea, Pindaro la lirica, Erodoto la storia, Eschilo la tragedia, Aristofane la commedia; alla terra, ove Demostene rapiva gli animi colla irresistibil parola, ove Socrate, per togliere alla corrotta Atene il veleno de' vizii, moriva di veleno ministratogli dall' ingrata patria; alla terra, ove Fidia scolpiva, dentro e fuori del Partenone, le più belle forme del mondo, Apelle emulava la natura colla magìa de'suoi dipinti. Eccoci, in una parola, a quella Grecia, che da tanti secoli ci vien presentata come specchio e luce della civiltà più perfetta.

Ma a quanti pregiudizii ed errori questa cieca ammirazione per la Grecia, che succhiammo col latte, non ci portò ella mai? Ci hanno detto che l' ideale della vera libertà e delle virtù vigorose stava chiuso nelle leggi di Licurgo; e lo spartano regnante altro non avea fatto se non fondare un grande comunismo aristocratico, inteso a fissar la vita in comune fra la parte libera della nazione ristretta al quinto d'essa appena,

e a lasciar il resto fra le catene e le umiliazioni della più misera servitù. Ci lodarono le virtù cittadine e guerriere di Sparta, e ci tacquero come l'inumano legislatore avesse comandato di far perire fin dalla nascita tutti i fanciulli di debole aspetto, perchè robusta e battagliera fosse la gioventù; di strappar dalle madri i bambini, perchè subissero un'educazione comune, non addolcita da familiari affetti; di premiare le zuffe fra gli adolescenti, affinchè si avvezzassero per tempo al sangue; d'incoraggiare il furto, di punire in pubblico i colpevoli colla sferza sino a morte, per usare il popolo a crudeltà utili nella guerra; di ordinare alla donna una patriotica prostituzione, per la chimerica speranza d'ottenerne figli più vigorosi. In fine ci tacquero che Sparta ed il suo vantato governo gettassero le basi di un socialismo di fama infame, che, rinnovandosi di secolo in secolo, si convertì in fiera minaccia di tutto l'ordine sociale e d'ogni cosa più santa e più venerabile; ci tacquero che quelle leggi di ferro mirassero a distruggere proprietà e famiglia, quindi affetti e religione; ci tacquero che que'severi Spartani si facessero vanto e gloria di tener chiusi ne' sotterranei e negli ergastoli innumerevoli *Iloti*, e se li temeano rivoltosi, mandassero i giovanetti delle migliori famiglie a spietata caccia di que'meschini, affinchè a centinaia ne trucidassero. E dopo che per secoli poeti e letterati ci predicarono con enfasi retorica, encomii senza misura a queste abominevoli costumanze ed istituzioni, vorremo sorprenderci se dal medio evo sino a noi, gl'inesperienti, gli oziosi od i bisognosi, trascinati in fallo dall'avarizia e dall'ambizione de'malvagi, cadessero in fatali utopie? Ci maraviglieremo se le plebi adulate, incitate al delitto dai sofismi degl'ideologi, s'immaginassero di esser emule delle greche repubbliche, col furto, coll'assassinio, col saccheggio? Ci maraviglieremo se la spavalda licenza de'parlamenti, indebolisse ogni governo, togliesse ai commercii prosperità, ai tranquilli cittadini la pace, allo Stato,

la forza, la dignità, fin la potenza di esistere? Oh! sì ben disse Cicerone che la storia è la maestra della vita; e perciò colpa grave è il falsarla, colpa grave il presentarla dorata di fantasmi ridenti, quand'ella è sozza di spettri sanguinosi; offerirla esempio di virtù, quando ella annida il fiele del vizio; vestirla di fiori, quando sotto que'fiori s'asconde il serpente. Dirci che Atene fu modello di ogni più scelto vivere civile, e non fermare il cuore de'giovani sui mille e mille sciagurati, che i Sardanapali della grande città di Minerva tenevano nelle catene; non fermarlo sulle corruttele che appuzzavano le gentili eleganze della letteratura, e dal fumo dei sacri tripodi, dai simulacri dei numi, dalle severe colonne del tempio, lasciavano uscire la più dissolvente sensualità. Dirci che Anacreonte ed Euripide e il licenzioso Aristofane, furono nella poesia inimitabili, e non prevenirci, come sotto il dolce ritmo de' versi e al suono incantevole delle arpe, non surgesse altro nume che il *Fato*, e perciò ne andasse distrutta la responsabilità del libero arbitrio, e quindi il germe di quelle virtù benevoglienti che tutti gli uomini considerano fratelli. Dirci che Platone fu divino, e non farci conoscere che questa sublime emanazione del cielo, nel suo libro della repubblica, proclamava come elemento fondamentale de' popoli liberi, la schiavitù delle classi laboriose, il disprezzo all' artigiano, la distruzione del matrimonio, l' annullamento d'affetti fra i genitori ed i figli, e per ultimo volesse la comunanza de' beni più assoluta e più detestabile!

E gli errori, che i maestri per tanto tempo ci hanno inculcato sulla storia politica e civile di Grecia, non ce li risparmiarono (sebbene con danno tanto minore), neppure in quella delle arti. Ed era naturale. Se volevano persuaderci che la società perfetta era solamente la greca, bisognava anche dirci che l' arte, specchio sempre dello stato civile dei popoli, non poteva esser grande se non s' improntava di greci esemplari e non gl' imitava sempre. Da ciò ripetuto a sazietà,

nelle scuole, il detto della Poetica d' Orazio, di trattare i greci esemplari con mano diurna e notturna. Ci vennero infatti raccontando che la greca architettura, sendo non altro se non la imitazione della capanna primitiva dell' uomo, avea in quella catapecchia il suo tipo naturale che dovea essere riprodotto in qualsiasi edifizio più nobile. Tentarono dimostrarci da poi, che se ai Greci tornavano convenienti i tre ordini architettonici applicati ai peristilii, doveano pur esserlo anche a noi, perchè i Greci soli conobbero la bellezza, senza por mente qual polare distanza d' usi e costumi ci sia fra la Grecia antica e noi. Vedendo come gli Ellenii consecrassero al bello fisico tanta ammirazione, da volerlo riprodotto di continuo nelle arti plastiche, ne inferirono che anche a noi quello stesso culto s'attagli. Ma siccome in quel bello della plastica greca credevano scorgere un carattere più elevato, più grande, che non la comune natura da cui andiamo circondati, così i maestri, capitanati dai Mengs e dai Winckelmann, sognarono che principio dell' arte greca fosse un *Ideale*, singolarissimo invero, il quale per compiersi avesse mestieri di andare accattando una parte da un uomo, una seconda da un altro, e così via via, finchè fosse giunto a formare, con questo bizzarro mosaico, quell' insieme perfetto che, al dire dei barbassori, la natura non dà. Così condannavano società rinnovate dalla luce del cristianesimo, società progredite a grandissimi conquisti di scienza e di morale, e perciò lontanissime dalla civiltà greca, a starsi contente di edificii che ai nuovi bisogni non potevano in nessun modo accomodarsi; imperocchè ogni sistema di architettura risponde ad un certo stato della scienza umana, e ne è conseguenza; e perciò nessun de'sistemi passati può considerarsi modello definitivo. Così snaturarono il concetto della magnifica statuaria greca, presentandola come un affastellamento fantastico di parti vere, anzichè dimostrarla, ciò ch'ella è in fatto, la più grandiosa rappresentazione della natura esteriore, secondo le differen-

ze portate da varii tipi umani, sceveri dagli accidenti che non appartengono all' uomo universale, ma solo all' individuo.

Nè a togliere simili madornalissimi errori della scuola detta classica, giovò per certo il mezzo che adoperarono i novatori, o, come per molto tempo furono chiamati, i *romantici*. Imperocchè essi, vedendo come l' arte classica potesse poco o nulla servir di modello alla moderna, sconsigliatamente la disprezzarono, ne vituperarono lo studio, e quindi distrussero la tradizione, primo, per non dir unico, elemento del progresso morale de' popoli. Dissennati! che non s' accorsero, come spezzato l'anello della grande catena, che pari all'aurea del favoloso Giove d'Omero, sostiene il mondo e lo regge, fosse rotta la via che guida al bello dell'arte, e a quel Vero Eterno che dev' esserne l' esemplare. No, non è cogli spregi ignoranti o superbi dell'arte greca, che possono condursi gli uomini a trovar mirabile quella che s' innovò di più lanciate forme nel medio evo, e si vestì di spiritualismo sublime nelle tavole dei trecentisti e del Sanzio. No, non è col raccomandare ad unica meditazione le or timide, or barbare opere dei Bisantini, che si può condurre la immaginativa dei presenti a creazioni armoniche, dignitose, vere, che serbino l' uno nel vario, e il vario contemperino colla finita correzione dell' uno. Per ottenere così alto segno, bisogna tutto il procedimento dell' arte far nettamente conoscere, e molto sulla greca fermarsi; appunto perchè l' arte greca fu mirabile attestazione della civiltà di quel popolo, fu parola eloquente di quella gioconda vita greca, che, sotto la più ridente guardatura del cielo e del mare, aprì l'animo ad ogni impronta della esterna bellezza del creato, ad ogni agilità della fantasia, ad ogni gaiezza del pensiero, ad ogni raffinamento di fisiche gioie. Nessun' altra arte disse meglio di questa, colla linea degli edifizii, lo sfarzo d'una religione tutta esteriore, a cui collegavasi la greca società; colla perfezione della forma plastica, quell'adorazione pel bello

fisico per cui i popoli d'Egesta alzavano un tempio a Filippo di Crotone perchè bello; l'Areopago assolveva Frine per l'incantevole bellezza sua; a Sparta ed a Lesbo aprivansi concorsi di femminile bellezza, e nell'Elide di maschile; ai giuochi ginnastici accorrevano numerose popolazioni per veder bei nudi; le cortigiane venivano celebrate in pubblico da' poeti quando belle; la storia serbava ricordanza d'esseri nulli, purchè di bellezza forniti, e Simonide, finalmente, si teneva felice perchè era bello.

Quando noi dunque porremo profondo studio sulla civiltà greca e sulle istituzioni politiche, religiose ed artistiche che ne formavano la base, e ci avvedremo come i prodotti dell'arte ne fossero una rivelazione continua, e mirabilmente serbassero con quelle istituzioni armonia, allora verremo in una irrecusabile conseguenza che ci trarrà per sempre o dai ferrei ceppi di d'un servile classicismo, o da'licenziosi trabalzi che rinnegano di quello la stupenda bellezza esteriore; la conseguenza, cioè, che, se l'arte greca valse ad essere manifestatrice di una civiltà tanto dalla nostra diversa, l'arte dei nostri giorni non può farsi imitatrice di quella degli Ellenii, senza snaturare il primo pregio d'ogni disciplina, la opportunità. E di fatto, se il tempio greco conviene ad una religione che lita a Giove e alle Grazie sotto i propilei ed il pronao, e non ammette nella cella che i sacerdoti, come può esso convenire alla società tramutata dal cristianesimo, che apre il tempio al popolo perchè v'entri inneggiatore concorde ed affratellato verso il Dio dello spirito? Se la vita pubblica, a cui quasi interamente consecravansi i Greci, chiedeva ampii portici, spaziosi pritanèi, esedre, ginnasii, come possono quelle costrutture applicarsi agli abitatori delle nostre città, che la vita raccolgono nelle dolcezze della famiglia, ed in lavori che si compiono fuori del consorzio comune? E se pei Greci era sommo diletto ammirar nudi nei ginnasii gli atleti e vederne le immagini entro ai sacri ricinti,

come può essere il nudo supremo scopo della statuaria e della pittura per noi, che nei nostri giuochi e nei nostri diletti abbiamo tolto questo mezzo di corruzione? Se la religione dei Greci era un sensismo non sempre nobilitato, le loro feste religiose, feste di tripudio e di allegrezza, per cui ne veniva in tutto il viver civile una pendenza al godimento di sensuali diletti, rappresentato dai loro dei medesimi; come possono i simulacri di questi dei, o col volto o colle pose loro, raffigurare gli enti del culto cristiano, il quale colla serena sua luce dileguò i numi della natura; del culto cristiano, il quale, gli attributi della potenza, della sapienza e della bontà, che i Greci aveano in tanti dei parziali diviso, raccolse, come altrettanti raggi, nell'idea d'un Ente eterno abbracciante tutto nel suo seno il creato? Come possono gli ornamenti di quell'arte greca, tuttochè elegantissimi, applicarsi a testificare le nostre idee religiose, se queste mirano all'infinito e al cielo, quelle si chiudevano nel finito e nelle gioie del senso?

Da tutto questo ne viene, se non erro, che nessuno frantende più l'arte greca o ne calunnia lo scopo di colui che la imita. Ma, se non dobbiamo imitare le opere dei Greci, dobbiamo però seguitarne il principio che le portava a tanta opportunità ed a tanta bellezza, principio che nelle architetture traeva l'origine sua dal concetto di servire all'uso, apponendo quegli ornamenti che più potessero questo uso manifestare, e nell'arte dei colori e delle forme, dalla rappresentazione della natura, non già rimpasticciata d'un balzano Ideale, ma conforme a tipi che valessero ad estrinsecare un'idea. Ecco l'arte che da' Greci dobbiamo imparare; ecco l'arte che sui marmi e sulle colonne dell'Acaja s'impronta di bellezza feconda; ecco l'arte eterna che insegna a tutti i popoli a scrivere colla pietra i bisogni e le aspirazioni della lor civiltà; ecco quell'arte veramente classica a cui intendeva alludere il Pindemonte, allorchè dettava quel sublime precetto d'estetica, che vorrei fosse

Digitized by Google

impresso, o Giovani, perennemente nella vostra memoria, perchè colla mirabile semplicità de' Greci immaginaste opere che parlassero una forte e non dimenticabil parola ai vostri contemporanei. *Antica l'Arte*, dicea quel valente,

Onde vibri il tuo stral, ma non antico
Sia l'oggetto in cui miri. E al suo Poeta:
Non a quel di Cassandra, Ilo od Elettra,
Dall'Alpe al mare farà plauso Italia.

E mi è di sommo conforto, o Giovani, questi veri irrecusabili che pur molti ancora s'ostinano a negare, poter ripetere ad alta e sicura voce dinanzi a voi, perchè sono pur quelli che vi ripetono i vostri insegnanti, a cui è bel titolo di lode quel continuo raccomandar ch'essi fanno di più studiar la natura che non i marmi di Grecia; quel mostrarvi come le bellezze di questi ultimi, sieno appunto bellezze, perchè improntate su tipi acconciamente scelti dal vero, e come di codesti tipi possiate meglio comprendere l'espressione e l'affetto, se il pensiero affinerete nello studio dei puri trecentisti e nei casti interpreti della verità, i quattrocentisti; quell'esortarvi a soggetti non invescati di fredda mitologia, ma serenati di nobili virtù, più congiunte al vivere odierno; quel dirvi che l'occhio teniate fisso nei monumenti lombardeschi di questa bella Roma dei mari, siccome testimonii della più elegante architettura nazionale che avesse l'Italia, e a cosiffatta nobilissima maniera di studi persuadervi con quell' accurata diligenza della mano che può sola insegnare finezza di osservazioni alla mente. Sicchè a nome dell' arte e di voi li ringrazio d'avviarvi pacatamente a quelle savie riforme, che sole possono ricondurre l'arte all' alto principio suo, il sentimento del bene.

Veduto dunque con quale intendimento debba procedersi nello studio dell'arte greca, e qual profitto cavarne, entriamone difilatamente alla storia, raffrontandola colle istituzioni sociali e religiose, senza cui non potremmo intendere nè l'uso nè

i pregi dei monumenti; e prima d' ogni cosa guardiamo all'origine sua, la quale, considerata che sia da un giusto punto di vista storico, varrà a spiegarci molti di que'fatti che paiono di men facile soluzione.

Questa storia divideremo in quattro periodi, che rispondono ai differenti tramutamenti dell' arte.

1.° Il primo prende dai tempi favolosi, e si ferma al sesto secolo innanzi G. C. e vien detto l'*Epoca arcaica*.

2.° Il secondo corre dal 580 al 450 innanzi l' era, ed ha nome di *Arte eginetica*, perchè nell' isola d' Egina la statuaria e l' architettura ebbero allora il più largo svolgimento.

3.° Il terzo periodo, detto *Aureo*, perchè fu quello in cui l' arte greca si lanciò a più nobili voli, va dal 450 sino al 336 innanzi G. C., cioè, da Pericle fino ad Alessandro.

4.° Il quarto ed ultimo finalmente, che Müller ebbe il lodevole coraggio di chiamar *della decadenza*, corre fra il 336 ed il 146 avanti l' era, e comprende lo spazio di tempo interposto fra Alessandro e la distruzion di Corinto operata dalle armi romane.

Dopo quest' epoca, l' arte greca vive ancora, ma di serva vita, perchè condotta in Roma dalle aquile vincitrici, perdette, se non tutte le belle sue massime, gran parte almeno del vigoroso e libero genio che la guidava a grandezza (1).

Molto dissero e dicono gli archeologi sui primi abitatori dell' Ellade, e appunto perchè molto dissero, nulla conclusero; sicchè siamo ancora incerti da qual popolo i Greci discendano. Alcuni dotti li hanno fatti venir dagli Egizii, altri dai Fenicii; chi li affermò originarii della Scizia, chi della Tracia. Quanto v' ha di certo si è che la più antica nazione

(1) Il celebre Müller nel suo prezioso *Manuale d'Archeologia*, fissò un *quinto periodo* dell' arte greca, cioè dalla presa di Corinto fino all' epoca bisantina; ma tale periodo non presentando se non una progressiva decadenza dell' arte, nè portando alcun carattere speciale, non mi pare degno di particolare trattazione.

Digitized by Google

dopo la Indiana, deve ritenersi quella dei Pelasgi, imperocchè è la sola che dagli storici ci sia indicata. Questa che, attenendoci alle incerte testimonianze dei raccoglitori delle tradizioni, era diffusa in tutta l'Asia Minore, nelle isole dell' Arcipelago, in Sicilia ed in Italia, menava vita semi selvaggia, poco dissimile da quella degli Americani ancor barbari, o piuttosto da quella de'Ciclopi descrittici da Omero. Codesti Pelasgi non aveano città, non edifizii pubblici, non governo, e, al pari de' selvaggi d' America, andavan divisi in molte tribù, fra le quali si consolidò più potente delle altre, la tribù degli Ellenii, che giunse a cacciar dalla Grecia le altre sorelle, solito stile del più forte. Più tardi questa stessa tribù vincitrice si divise in altre minori: quattro delle quali prevalsero, vale a dire quelle dei *Dori*, degli *Jonii*, degli *Eolii* e degli *Achei*. In seguito gli Eolii si confusero coi Dori, che, verso il dodicesimo secolo avanti l'era, si sparsero nel Peloponneso insieme coi *Beoti*, i *Locri* ed i *Tessali*; e formarono quella razza dorica sì austera, sì grave e tanto inclinata, nell'arte, a quella rigida correzione cui par soverchio tutto quanto intenda alla grazia. Gl' Ionii, invece, di carattere più mobile e più intraprendente, occuparono l' Attica e l'isola d'Eubea, e dieder vita a quell' eleganza nella parola, nella musica, negli edifizii e nella plastica, che fu detta *Atticismo*.

È pensiero di tutti que' giudiziosi i quali confrontano i monumenti, innanzi di piantare un sistema, che dall' Egitto e dalla Fenicia avesse prima origine la civiltà ellenica, intorno al secolo XIX innanzi l'era nostra; ma altri, con Winckelmann alla testa, grecomani nelle midolle, tennero invece che tutto quello che ci fu raccontato dagli scrittori su Cadmo, Danao e Cecrope venuti dall' Egitto per incivilire le barbare tribù, fosse favola inventata dagli storiografi greci vissuti nel terzo secolo innanzi G. C.; e fondarono questa opinione sopra un fatto negativo, che mi pare di misera importanza; vale

a dire, che di tali immigrazioni tacquero gli antichi poeti lirici e drammatici, come, ad esempio, Pindaro, Teocrito, Eschilo, Sofocle, Euripide, e i più antichi storici, come Erodoto, Senofonte, Tucidide e Teopompo; i quali d'una sola colonizzazione parlarono, cioè di quella formata da Pelope, che venne dall'Asia Minore e diede il suo nome al Peloponneso. L'argomento parrebbe calzante se non lo contraddicessero i monumenti, nei quali stanno simiglianze a tutti facilmente ravvisabili, tra le forme antiche egizie e le greche. Dissi già come le colonne degl'ipogei di Tebe in Egitto sieno evidente modello del dorico più antico di Grecia. Ora, se ci faremo a guardare altre parti di quella egizia architettura, ci troveremo l'abbozzo del capitello corintio e dell'ionico, la distribuzione del fregio dorico a triglifi ed a metope, i dentelli ed i modiglioni delle cornici, la cariatide, e per ultimo quel sistema di colorire i tempii a più tinte intere, di cui non saprebbesi spiegare la prima origine, se non si volesse considerarlo imitazione di altre architetture, o rivelazione di un sistema simbolico simile a quel dell'Egitto.

Nè solamente nell'architettura, i riscontri ci provano come l'arte greca derivasse in origine dall'Egitto, ma nella scultura eziandio ne troviamo conferma. La maniera, per così dire, quadrata della statuaria *proto-ellenica*, gli occhi allungati a mandorla e senza sguardo, le labbra aperte, la fronte piatta e bassa, senza quell'aggrottamento di ciglia che svela il pensiero, le braccia aderenti a' fianchi o appoggiate sulle coscie, infine tutti que' caratteri che vediamo minutamente elencati nelle descrizioni che Pausania, Strabone e Plinio ci lasciarono dei primitivi simulacri ellenii, sono pure gli stessi che veggiamo nelle opere egizie. Più tardi si sviluppa, è vero, per tutta Grecia una scuola più libera, più foggiata sul moto dei corpi umani, la scuola di Egina, in cui l'arte, di già aggrandita, inclina a purificarsi dalla pelasgica ruggine, ma conserva però ancora

nell' attillamento delle vesti, nell' insignificanza convenzionale de' volti, l' impronta egizia. Nelle stesse produzioni posteriori, sì splendide di stupenda bellezza, traspira ancora il simbolismo d'Egitto, se non nelle forme, egregiamente imitate dalla natura, almeno nelle teste, le quali portano un carattere di pacata immobilità, ed una convenzione nei lineamenti, le quali ben disvelano come venissero da prescrizioni, che forse i sacerdoti stessi aveano prefissate per la testa de' numi. E quali poteano mai essere coteste prescrizioni? Winckelmann ce le pone innanzi con molta giustezza d' osservazione, quando ci dice che molte di quelle divinità scolpite presentano il tipo d'alcuni animali. Giove, p. e., ha nella testa la forma del leone, cosa facile a riconoscere quando si guardi a' suoi occhi rotondi, al suo naso gonfio, e più a capelli che discendono dall'alto della testa a guisa di giubba, e, come la giubba leonina, si dividono sul fronte e ricadono in arco. Ercole nella testa e nel collo presenta le proporzioni del toro. La Diana sì celebre del Museo di Parigi, colla sua taglia svelta, colla sua testa stretta al cranio, col collo lungo e flessuoso, collo sguardo vivace, presenta analogie col tipo dell'agile cerva. Winckelmann stesso poi, sì ingegnoso a scoprire codesti riscontri fra le teste dei ricordati e quelle degli animali, tentò spiegar il fatto con una ragione, che può aver del sottile, ma non del solido, e ci narrò che l' *arte creatrice de'Greci volendo produrre novelle bellezze ideali* (già per Winckelmann la natura reale non aveva bellezze) *ricorreva ai tipi degli animali della specie più nobile. Da tale scelta ne uscì, quasi come novella generazione, una sostanza più elevata, la cui idea suprema chiudevasi nel figurare una giovinezza permanente.* Vedete a quali delirii trascini un preconcetto sistema; e sì che, a parer mio, non era forse difficile rinvenire la causa di questa imitazione della natura animale, quando si avesse considerato, che in Egitto quasi tutti i numi maggiori, che poi passarono nella greca religione, vennero effigiati con

teste di leone, di toro, di montone, di serpente e di avoltoio. Il panteismo materiale che regnava in Egitto, trovava in queste forme barbare la sua più viva espressione; e l'idea dell'animale essendo poi meno speciale, meno caratteristica d'un dato individuo che non quella dell'uomo, rivelava meglio il concetto dell'essere universale a cui guida necessariamente il panteismo antico. Quando poniamo attenta disamina alle più vetuste memorie de' Greci, rileviamo che le statue antichissime d'Iside e di Osiride trovavansi fra i Trezenii, i quali si vantavano di aver avuto a fondatore l'egizio Arpocrate. Il Mercurio dell'antico tempio di Diana in Efeso, l'Ercole ed il Teseo, erano opere degli Egizii: nel bosco pratense stavano due tempii del Serapide egiziano. A Faro ascoltavansi gli oracoli coi riti egizii: la figura della Diana efesina, mostruosamente formata di grifi, di cavalli, di mammelle, di spighe, di segni celesti e di altri oggetti naturali, fu un'imitazione dell'Iside ch'erasi rappresentata dagli Egizii in simile forma simbolica.

Comunque sia più o meno provata questa derivazione della mitologia, e quindi dell'arte greca dalla egizia, pare per altro indubitato che nell'epoca in cui, e Cadmo, e Danao, e Cecrope gettarono nell'Ellade le basi della civiltà, surgessero le più antiche costruzioni ricordateci dagli storici sulla sommità de' monti, ove furono piantate le prime città. Ma che sono elleno mai queste costruzioni? Vasti ricinti di cittadelle formati da massi enormi poligoni, pertugi informi a cui fu dato nome di porte, arcate disposte a strati orizzontali e tendenti all'acuto, in somma muratura e non altro, che riempie ciò non ostante l'animo di una sublime cupezza, per la grandiosa, terribile, veramente omerica nudità. A simili muraglioni, che rinvengonsi sempre frequenti nella Grecia, nell'Asia Minore, nell'Etruria, in Sicilia gli archeologi diedero nome di opera *ciclopea* o *pelasgica*, e scrissero intorno a quegli avanzi volumi di congetture, di descrizioni, di polemiche con qualche profitto, è vero,

della storia, ma con nessuno dell'arte; imperocchè codesta maniera di congegnare insieme le pietre non dimostra nè un grande concetto civile o religioso, nè una combinazione geometrica che giovi alla eleganza della linea architettonica, ma solo quel mestiere comune a tutti gli abitatori de' monti e quindi posseditori di grosso pietrame, i quali tutti gli sforzi loro adoperano ad unirlo in massi poligoni, per risparmiar la fatica e il dispendio dello squadrarli.

È costume degli storici dell' arte greca d' andar assai per le lunghe nel descrivere le quattro maniere delle mura pelasgiche e delle porte che in mezzo ad esse schiudeansi. Io invece mi limiterò a parlare delle costruzioni di questo primo periodo dell' arte, le quali, se non hanno diritto ad esser chiamate belle, almeno presentano un concetto artistico. Tali sono le *Acropoli*, i *Palazzi* di cui Omero ci trasmise la descrizione, i *Tesori* e le *Tombe*.

Le Acropoli. — I Pelasgi uniti in società, quando menavano ancora vita selvaggia, abitavano le vette de' monti, e colà fondarono città che ricinsero di quelle mura a massi poligoni, di cui testè ho fatta menzione. Le più antiche fra queste mura, come quelle di Tirinto, di Micene e d' Argo, non presentano vestigia di torri; la quale circostanza farebbe credere che i Pelasgi non conoscessero tal genere di fortificazione. Ma però altre mura, tuttochè, a parer mio, un po' meno antiche, hanno torri quadrate assai ben costruite. Tali son quelle di Dodona, di Tirinto, di Delo e di Messene. S'ignora come queste torri andassero coronate in alto, ma però ultimamente si rinvennero indizii di merlature che forse eran simili a quelle dell'Egitto e della Fenicia. Le porte e le mura di Messene raffermano queste congetture. Sul punto culminante dell'Acropoli surgeva un tempio consecrato al nume protettore della città. Per ciò che spetta alle abitazioni, esse erano poco più che capanne, e vedeansi disposte a caso nella città, in mezzo alla quale aprivasi

un largo spazio per le assemblee popolari, circondato da banchi di pietra destinati ai primati del paese.

Quattro maniere di porte schiudeansi sotto le mura che descrivemmo. Le une erano rettangole, formate da rozzi stipiti e da più rozza soglia; altre si foggiavano ad arco acuto, alcune aveano a metà di quest'arco una pietra, che ne impediva il riunirsi ad angolo. Qualcuna infine si formava di due stipiti inclinati verso l'alto, e chiusi da un architrave, sopra il quale si apriva un foro triangolare. In alcune questo triangolo è riempito da sculture goffissime, come, per esempio, in quella celebratissima di Micene ove scorgonsi scolpiti a bassorilievo due giganteschi leoni, senza però nessun pregio artistico. Porte disposte nei modi testè accennati, sussistono ancora a Figalia, ad Anfissa, a Samo, a Tirinto, ad Efeso.

Le acropoli pelasgiche meglio conservate e degne di maggior considerazione, sono quelle di Micene e di Tirinto, che durano quasi nello stato medesimo in cui le vide Pausania che ce le descrisse.

Palazzi. — Poche cose sappiamo intorno alle abitazioni degli antichi eroi greci. Le sole notizie che ne abbiamo ci vengono da Omero quando ci parla dei palazzi di Menelao, di Ulisse e di Alcinoo. Codesti palazzi, surgenti fra le mura della città, andavano ricinti da una gran cerchia che lor dava apparenza di fortezze. Spartivansi in più cortili e teneano aggiunti ortaglie e giardini. A fianco della porta d'ingresso stavano talvolta due cani in marmo, che diedero forse origine a quei cani in musaico, i quali veggonsi sulle soglie di alcune delle case più ricche di Pompei, col motto *cave Canem*. Dappresso a quelle porte v'erano pure de' sedili di pietra, sui quali dice Omero che avevan tenuto consiglio gli amanti di Penelope; e nei palazzi regii davano udienza i monarchi, seguitando così un uso orientale che c'è pur ricordato dalla Scrittura, la quale ci mostra i giudici d'Israello seduti innanzi la porta. Nella

casa d'Ulisse aveavi una prima corte, sulla quale davano le scuderie, gli ovili, i magazzini, le rimesse pei carri. La seconda corte più vasta, era circondata da colonne e avea nel mezzo un altare consecrato a Giove. Alla casa propriamente detta andava anteposto un vestibolo in cui dormivano gli stranieri. Il locale più importante di questa era una gran sala, il cui soffitto reggeano colonne. Ragunandosi quivi, al dire di Omero, gli amici della famiglia, vedesi chiaro come rispondessero alle nostre sale di ricevimento. Intorno a detta sala stavano gli appartamenti pegli uomini, i bagni e le stanze da lavoro per le donne, che abitavano però nel piano superiore. Sotterraneamente stendevansi le cantine ove chiudevansi il vino, l'olio, la farina, e qualche volta il denaro e gli oggetti preziosi.

Molto ameni doveano essere i giardini, s'è vero quanto Omero ci racconta di quelli d'Alcinoo, spaziosissimi, e bagnati da rivi d'acque correnti e da zampilli di fontane. Se stiamo allo stesso poeta, grandissimo dovea essere il lusso delle suppellettili e degli addobbi in questi palazzi. Per tutto risplendeva l'oro ed altri metalli preziosi; per tutto tappeti magnifici, avorio, ebano, gemme. Ma come fidarsi della veracità di un poeta, avvezzo ad ingigantire sempre colla fantasia gli oggetti, spesso in ragione inversa della lor picciolezza? Quello per altro che puossi con certezza fissare su queste descrizioni, per quanto esagerate, si è, che le primitive reggie dei greci regnanti somigliavano ai palazzi dei principi asiatici, e specialmente egizii. Negli uni come negli altri vengono descritte quelle grandi sale ippostile destinate alla vita pubblica, e intorno ad esse le camere per la famiglia e pel servizio domestico. Ecco dunque una prova di più a raffermare che i primitivi Greci attingeano l'architettura loro dai grandi esempii dell'Asia e dell'Egitto.

Tesori. — Vicino all'acropoli di Micene v'è un edifizio circolare assai bene conservato, a cui è tetto una volta a cur-

va parabolica, la quale va composta di strati orizzontali di pietra da taglio che digradano chiudendosi alla sommità. In ognuno degli strati che compongono questa singolare stanza sotterranea, si trovarono infissi de' chiodi di bronzo, ciò che fece supporre servissero a tener ferme lamine pur di bronzo, le quali doveano rivestire lo interno dell'edifizio, al pari di quelle che vedeansi nel *Calciaco* di Sparta, tempio di bronzo consecrato a Giunone, e nei famosi sotterranei d'Argo, inutile riparo all' oro dell' impudico Giove ed al problematico pudore di Danae.

I dotti esposero parecchie opinioni sulla vera destinazione dell' edificio di cui ci occupiamo. Gli uni pretesero fosse la tomba di Agamennone, quel re dei re delle guerre troiane che non fu, a dir vero, gran modello di continenza e di temperanza. Altri sostennero (e sono i più) fosse quel tesoro di Atreo, di cui parla Pausania, e, come gli altri tesori sotterranei da lui menzionati, servisse ai principi dei tempi eroici per chiudervi gli oggetti di valore ch'essi possedevano, l' armi e i mobili preziosi. Invece nella recente magnifica opera della spedizione scientifica per la Morea, fu avanzata un' opinione più conciliativa, ma non più giusta, a parer mio, vale a dire, si congetturò che questo vasto stanzone servisse e di scrigno e di tomba, supponendo appunto che la porta aperta nell' interno guidasse al sepolcro, e la sala fosse destinata a conservare tesori. Ignorasi poi a qual uso servisse quel pezzo di colonnella incrostata di varii marmi, ed altri fregi che si rinvennero negli scavi.

A Micene stanno ancora gli avanzi di altre tre costruzioni simili a questa, ma in uno stato di completa rovina. Ruinoso è pure il tesoro di Minia a Orcomeno in Beozia, che era costrutto di marmo bianco e ben più grande di quello di Atreo.

E, per toccar delle *Tombe* di questa età, Cicerone c' in-

Digitized by Google

segna che ai tempi di Cecrope gli Ateniesi poneano i corpi dei defunti in una fossa, e, copertili di terra, vi seminavano sopra biade e legumi. I primi monumenti elevati sulle spoglie mortali furono tumuli di terra circondati da un muro circolare di sostegno, simile forse a quello che c' indicò Erodoto, quando descrisse la tomba del padre di Ciro a Sardi, fatta alzare suntuosamente da quest' ultimo monarca. Secondo Omero, il sepolcro di Patroclo sotto le mura di Troja, e quello d'Achille sul Promontorio Sigeo, erano disposti in simile maniera. Plutarco ci narra che egualmente fossero costrutte le tombe delle Amazzoni, dei Frigii, di Enomaco, d'Ifito, di Tizio, ec. Di molte ci parla anche Pausania, le quali veggonsi sparse tuttora sulle terre greche, e pretese trovare quella d' Alcmeone sulle rive dell' Emanto, in simile modo disposta. Tumuli congeneri veggonsi frequenti nell'Asia Minore, ma forse più nell'Italia etrusca, specialmente nelle vicinanze di Spoleto. Tali per gran parte son quelli di Bomarzo, di Castel d'Asso e di Cervetri, entro ai quali si rinvennero stupendi avanzi d' arte etrusca, di cui avrò a parlarvi più tardi. È chiaro dunque che questa rozza arte pelasgica, sia per la via de' commerci, sia per la identità delle razze, s'era diffusa per tutta l'Asia Minore, per la Grecia e per l' Italia meridionale e centrale.

Molti popoli della Grecia mantennero però lunga pezza l' uso antico orientale ed egizio, di seppellire i cadaveri entro a camere sepolcrali scavate nella roccia. Necropoli di tal genere si veggono a Nauplia, in molte antiche città dell'Asia Minore, e, perchè indivisibile compagna di Grecia dovesse esser sempre la Etruria, a Bomarzo, a Volterra, a Vulci ed a Chiusi, città etrusche.

Poche nozioni abbiamo sui monumenti religiosi surti nel periodo eroico greco. L'*Erèo* di Dodona, che ancor in parte si conserva, ci prova come i santuarii più antichi constassero di un ricinto costrutto a pietre poligone, in mezzo al quale

era una pietra rozza che serviva d'altare. Altri santuarii faceansi di legno, e tale era il tempio consecrato ad onore di Apollo equestre vicino a Mantinea e alzato dagli architetti Trofonio ed Agamede, i quali ricostruirono il tempio di Delfo, che in origine era di legno. Della stessa facilmente distruttibile materia pare anche fossero i tempii fondati dagli Argonauti e dagli altri eroi della guerra troiana.

Poco dirò della plastica di questo periodo, perchè poco è da dire, spariti essendone i monumenti. I poemi omerici e le nozioni mitiche che ci vennero col più approfondato studio degli antichi scrittori, s'accordano unanimemente a dirci, che la Grecia non ebbe primitivamente altri simulacri che quelli dei numi. Se troviamo da poeti ricordate opere di plastica relative ai tempi favolosi che servissero di ornamento ai mobili ed applicate all'architettura, come, a mo' d'esempio, i leoni della porta di Micene surricordata, pare non ostante che una statua isolata non si facesse mai, se non era l'idolo d'un tempio. A ciò molte ragioni dovean concorrere, fra cui principale l'imperizia degli artefici a figurar l'immagine umana. Ma, anche senza questo, la fantasia de' Greci d'allora, troppo era occupata del maraviglioso e del soprannaturale offerto dalla poesia, perchè trovasse acconcia la plastica ad effigiare i numi sotto sembianze umane. Laonde ne venne che la scultura d'allora si piacesse di produrre mostri spaventosi come quello della Gorgone, perchè quei mostri più s'attagliavano all'idea di un sovrannaturale maraviglioso. Vero è che Omero ci dà notizia dello scudo di Achille ricco di storie cesellate e scolpite in metallo, ma, oltrechè quelle storie non racchiudono soggetti mitici, sì invece scene tolte alla vita delle città e della campagna, puossi poi veramente prestar piena fede a quella descrizione, o non sarebbe piuttosto da crederla frutto della feconda fantasia del poeta, che volea ingigantire il suo oggetto con tutte le pompe del suo magico stile descrittivo?

In qualunque modo, quella descrizione prova per altro che nei tempi omerici, vale a dire, dieci secoli prima dell'era nostra, l'arte greca era avanzata d'assai, perchè senza questo il poeta non avrebbe trovato modo a dipingerci quello scudo come un' opera possibile ad eseguirsi.

Ma, per tornare ai simulacri dei numi, essi configuravansi anticamente a guisa di simbolo e non già come effigie dei medesimi. Imperocchè la pietà primitiva avea tanto meno bisogno di una immagine esterna, ch'ella sentivasi penetrata da fede viva, ripensandone l'idea gigantesca presentata, come dissi, dalla poesia. Perciò i simulacri divini consistevano spessissimo in rozze pietre, disposte in piedi, od in pezzi di legno che si esponevano all' adorazione. Quando il segno alzato in onore della divinità trovavasi più riccamente e più elegantemente eseguito, chiamavasi *agalma*; e così nominavansi anche i tripodi e gli ornamenti del tempio.

Affinchè il segno fosse in più intima relazione con questa divinità, vi si aggiungevano emblemi o teste d'un particolare carattere. È da quest' uso ch' ebbero origine le *Erme*, sì usitate anche in seguito dai Greci, e che per molto tempo rimasero l'opera principale della scultura in pietra. Talvolta gl' idoli sacri figuravansi a mo' di colonna, come ho già notato nelle precedenti lezioni.

Gli scultori in legno, per contrario, tentarono d'intagliare, come sapevano, statue umane che dessero l'idea del nume, e tali figure vennero in seguito venerate come le più sante di tutte. Queste poneansi in singolari pose, e caricavansi per sì fatta guisa di attributi, che diventavano sino ridicole. Il Palladio troiano, p. e., colla man destra teneva la lancia, colla sinistra una conocchia e un fuso. I piedi non separavansi mai, gli occhi teneansi o chiusi affatto o semi chiusi, e una semplice linea gl' indicava. Le mani, se nulla portavano, attaccavansi al corpo. Quello a cui più mirava la superstizione in

codesti veneratissimi simulacri, era l'ornarli alla maniera degli uomini, con vesti di sceltissime stoffe. Perchè apparissero più belli, li coprivano poi di cera, cingeano loro il capo di corone e diademi, ne arricciavano la posticcia capigliatura; sicchè doveano somigliare piuttosto a que' fantoccini che servono di giocaglie a' bimbi, anzichè a simulacri degni di religiosa venerazione. Pallade avea quindi un ricco peplo a Troja, un altro sfarzoso rivestiva Giunone ad Elide. Di pomposi manti erano pur ricoperte le statue di Esculapio e d' Igea a Titania; e Diana Bracconia ad Atene potea sfoggiare svariatissime vesti, perchè avea un corredo d'abiti abbondantissimo. Un tal costume, partito forse di Babilonia, penetrato in Grecia dappoi, passò finalmente nell'Italia, sicchè, al dir di sant'Agostino, le divinità pagane del Campidoglio aveano, non solo vesti svariate, ma un servizio apposito a tal uopo. Con diversi colori tingevasi la faccia di così strani fantocci, per cui Bacco, le Baccanti, Mercurio e Pane, aveano il viso colorato in rosso, e Minerva in bianco. Apollo poi andava più distinto di tutti, perchè se ne dorava spesso tutta la statua. Di qua la scultura policroma e criso-elefantina, che fu in grande uso anche ai tempi di Fidia; di qua il costume degli Orientali del medio tempo di colorire a più colori tutte le statue. Altra prova anche questa come la tradizione si mantenga per lunghi secoli nelle nazioni, quando pure in esse vada mutato il vivere civile e la religione.

Gli scultori in legno, come la maggior parte degli altri artisti dell' antichità primitiva, esercitavano l' arte loro per famiglie e generazioni, all'esempio degli Egizii. Da ciò piccolissimo il numero dei nomi che appariscano individualmente. Quello di *Dedalo* è collettivo degli scultori di Creta e dell' Attica; l' altro di *Smilli* determina gli statuarii della prima scuola eginetica; il terzo dei *Telchini* pare si leghi alle corporazioni d'artisti che lavoravano a Sicione ed a Rodi. Tanto

era l' uso di trattare l' arte per compagnie, che i due fratelli Telecle e Teodoro di Samo scolpirono in due pezzi una statua in legno d' Apollo egizio, ciascheduno conducendo separatamente la sua metà, pratica nella quale vedesi l'applicazione d' un sistema egizio che accennai nell' altra lezione.

Nelle officine de' vasai faceansi pure statue di numi, ma piuttosto per culto domestico e pei sepolcri, che non pei tempii. Nelle antiche tombe dell' Attica se ne rinvengono parecchie, non per altro notevoli se non per la rozzezza loro. Eseguivansi pure nella stessa epoca bassirilievi in terra cotta per fregiarne le case, i portici, i vestiboli specialmente di Corinto e del Ceramico d' Atene.

Basterà un cenno a dare idea della meschina pittura di que'tempi; giacchè questo ramo dell'arte si fece in Grecia indipendente assai più tardi della plastica. Quantunque Omero menzioni parecchie volte abiti con figure tessutevi sopra, non tocca per altro di nessuna specie di pittura se non di quella a gran tinte intere che copriva il fianco de' vascelli. La pittura in fatti rimase per lungo tempo non altro che l'arte di colorire le statue e i bassirilievi.

Le tradizioni artistiche de' Greci attribuiscono i primi passi di essa ai Corintii e a quelli di Sicione. Plinio nomina Cleante ed Ardice di Corinto come i primi a trattare il contorno lineare, e Telefane di Sicione insieme a Cleofonte di Corinto, come gl'inventori della pittura monocromata, cioè a chiaroscuro.

Ma se questi racconti di Plinio possono, senza danno della storia, porsi in dubbio, non è per altro dubbioso che a Corinto, la città de' vasai, la pittura fu assai presto applicata ai numerosissimi vasi che uscivano da que' Ceramici. Infatti trovaronsi colà parecchi vasi dipinti che meritano particolare considerazione. Il più bello è quello che ci dà inciso Dodwell, nel suo *Giro classico e topografico della Grecia*. Vi si

veggono effigiati animali mostruosi ed una caccia eroica al cignale. Dai caratteri della scrittura i dotti stimarono poterlo attribuire al sesto secolo innanzi G. C. Di così fatti vasi ve ne hanno due classi distinte. Alla prima appartengono quelli di un giallo chiaro sporco con forme larghe e schiacciate e portanti animali di aspetto mostruoso, goffissimamente disegnati. Della seconda specie, sono i vasi d' un rosso giallastro, molto meglio verniciati, con forme assai più eleganti, dipinti a figure in nero rappresentanti soggetti mitologici, tratti principalmente dal tanto diffuso culto di Bacco. Di tal sorta se ne scoprirono in buon dato negli scavi di Grecia, ma più in Italia, ragion per cui impropriamente furono detti dai vecchi archeologi, *vasi etruschi.*

Ma su questo argomento ritornerò più tardi quando verrò a raccomandarvi lo studio dei magnifici vasi di Nola, veri capo-lavori, per corretta eleganza di segno, e degni di figurare in prima linea nel secondo periodo dell'arte greca, di cui tratterò nella ventura lezione ; periodo meritevole di tutte le vostre meditazioni, imperocchè quello in cui fu alzato il grave e maestoso tempio di Nettuno a Pesto, e la greca statuaria cominciò a spiegar robuste le sue grandi ali, scolpendo le statue dei due frontispizii del tempio consecrato in Egina a Giove panellenio, statue che ora conservansi nella Gliptoteca di Monaco.

BIBLIOGRAFIA.

Pausanias. — *Voyage en Grèce — traduit en français par Gedoyn.* — Amsterdam, 1733, sei volumi.

D' Hancarville. — *Recherches sur l' origine des arts en Grèce.* — Londres, 1785, in 4.to.

Pouqueville. — *Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie,* ec. — Parigi, 1805, sei vol. in 8.vo.

Digitized by Google

PETIT-RADEL. — *Recherches sur les monuments cyclopéens, ou description de la collection des modèles en relief de la galerie pélasgique de la Bibliothéque Mazarine.* — Parigi, 1841, in 8.vo.

GAILHABAUD. — *Monuments anciens et modernes.* — Parigi, 1850 (Ved. il vol. I).

O. MÜLLER. — *Nouveau Manuel complet d'Archéologie — traduit de l'allemand par Nicard.* — Parigi, 1841, in tre vol. con Atlante (Ved. vol. I).

LETRONNE. — *Observations sur les noms des vases grecs.* — Parigi, 1833.

INGHIRAMI. — *Pitture di vasi fittili.* — Fiesole, 1832.

UNDECIMA LEZIONE.

Secondo periodo dell' arte greca dal 580 al 450 innanzi l' era nostra.

Verso il fine della 50.ma olimpiade, vale a dire verso lo scorcio del sesto secolo innanzi l'era, un cumulo di circostanze prosperarono sommamente l'arte, cioè i più vivi commercii coi popoli dell'Asia e dell'Egitto, le ricchezze cresciute, e l'intendimento dei principi o dei capi del governo a profonderle in opere pubbliche, acconce ad allettare l'orgoglio nazionale, le credenze religiose, e quel bisogno di sensualità e di vita esterna ch' era, come dicemmo, elemento e pensiero d' ogni greca regione.

Ma la più efficace leva ad alzare lo spirito greco verso un' arte splendida di eleganti forme, fu la maggior coltura dello ingegno, da tanti e sì svariati mezzi preparata, affinata, svolta. La poesia epica avea inghirlandato di mille fiorite corone, di mille fantasticamente briose leggende, i campi fecondi del mito orientale, e popolato l'Olimpo d'una folla di eleganti numi, a cui la religione, o meglio la superstizione, ebbero bisogno di dare figura, leggiadra, allettevole quanto le idee che rappresentavano.

Digitized by Google

Le arti del ginnasio e della scena, che nei tempi omerici o non erano ancora, o stavano nell'infanzia, se non toccarono la perfezione, si raggentilirono d'assai dopo la olimpiade 50.ma, e divenendo l'amore e lo studio di tutta Grecia, vi destarono vivo un entusiasmo per quanto v'era di più bello nelle forme dell'uomo. Fu allora che le feste cittadine e religiose pompeggiarono di squisita eleganza; fu allora che ai celebri giuochi di Olimpia accorrevano numerosissimi spettatori per ammirare i bei giovani che, nudi o seminudi, s'esercitavano nella corsa, nel tiro d'arco, nel getto della lancia, nel disco. Fu allora che Orsippo il Megarese ebbe i plausi di tutta l'Ellade pei ben risentiti suoi muscoli. Fu allora che Crotone ed Egina ebbero il vanto sulle altre città greche, per la venusta agilità de' loro atleti. Fu allora, in fine, che Sparta, mal detta dall'erotico Savioli

Severo ospizio di rigida virtude,
Trasse a lottar le vergini
In sull' arena ignude.

Tutto questo fece, passo passo, sentire al popolo un vivo desiderio di vedere perpetuate dal marmo le immagini della forza e della destrezza de' combattenti coronati dalla vittoria. L'arte, modellando di frequente figure d'atleti, fu di necessità condotta a studiare il nudo con assidua cura, e perciò a bene rappresentare, sotto foggia umana, i numi e gli eroi. Disparvero quindi, col volgere del tempo, le pietre coniche, le colonne sacre, le are ardenti, che tenevano simbolicamente vece di segni divini; e sursero nei sacri edifizii figure, non ancora, è vero, ricche di verità e di vita, ma pure avviate, con certa austera ruvidezza, a quella grandiosità di piani e di linee, che nell'epoca susseguente Fidia alzò ad una perfezione non raggiunta dappoi. Questa età in fine fu per la plastica greca, ciò che il quattrocento per la pittura e scultura italiana, un mirabile prodromo, cioè, di più vasti ardimenti, il germe de'pregi sommi che

finora fecero Fidia e Raffaello le colonne d' Ercole, l' un dell' antica, l' altro dell' arte moderna: colonne d'Ercole che non devono scorarci però dal progredire più oltre alla ricerca di novelle terre, giacchè essendo l'arte eternamente giovane ed eternamente nuova, come lo spirito da cui è signoreggiata essendo perfettibile l'uomo, ogni cosa ch'egli operi, e può e deve procedere innanzi quaggiù. Sicchè io confido, che se l'arte, giovandosi degli ora più affinati mezzi tecnici, vorrà con quelli salire alla rappresentazione di idee alte, forti, e sopra ogni cosa contemporanee: se del presente si farà specchio per offerirci quel bello morale che, sia detto a dispetto dei filosofanti piagnucoloni, noi sentiamo nell'animo più caldo e più vivo che non gli antichi ed i vecchi padri nostri, noi travalicherem finalmente quelle benedette colonne d'Ercole, e al paro dell'ardito Genovese, tenteremo nuovi mari, senza badare al gridio della pedanteria che ci vien profetando, come dopo que'mari manchino terre floride di prosperosa ubertà, a cui poter fruttuosamente approdare. Oh! sì lo spero, che anche per l'arte, come fu per la scienza,

Tempo verrà che fien d' Ercole i segni
Favola vile ai naviganti industri,
E i mar riposti, or senza nome, e i regni
Ignoti ancor, tra voi saranno illustri.

E fra questi naviganti ho fidanza, o Giovani, di vedere coronato da onorate corone anche il nome vostro.

Fra i Greci dell'epoca di cui favello, più ancora forse della plastica, salì a grandezza l' architettura; la quale, specialmente nei tempii, raggiunse una dignitosa severità. L' ordine dorico allora si fece più grandiosamente maestoso, il jonico più elegantemente gaio; il corintio o non era ancor nato, o, se nato, pargoleggiava troppo per meritar considerazione.

Fu in questa età che i tempii principali vennero ingranditi nella sola maniera che fosse conveniente, vale a dire accerchiandoli al di fuori di colonne che offrissero portici co-

modi alla frequenza del popolo, e a quel vivere tutto esteriore, tanto amato da' Greci.

Fra i più celebri di questi tempii ci vengono noverati quello di Diana ad Efeso che, costrutto in parte dall'architetto Chersifrone e dal figlio di lui Metagene, aveva colonne alte quasi 20 metri; l'altro di Cibele a Sardi, fatto alzare dai monarchi Lidii, l'*Erèo* di Samo, forse il solo jonico di questa età; il tempio di Giove Olimpico ad Atene, edifizio colossale, a cui lavorarono gli architetti Antistate, Calleschio, Antimachide e Porino; il *Calcéo* o casa di rame di Sparta, sacrato a Pallade e denotato con tal nome, perchè tutti gli ornamenti constavano dell'indicato metallo, e finalmente quello celebratissimo di Diana a Delfo, costrutto in marmo pario da Spintaro di Corinto, dopo che l'incendio avea consumato il primitivo di legno.

Di questi tutti ci restano o poche vestigie o sol la memoria, tramandataci dagli scrittori; ma altri però conservano avanzi tanto grandiosi, da lasciarci conoscere con quanto solida magnificenza costruissero i Greci di quest'epoca. E basti per tutti quello di Nettuno a Pesto che, ad eccezione del tetto, sfida quasi intatto l'insulto de' secoli e l'abbandono degli uomini; e s'alza superbamente solitario, mestamente grave, fra la interminata, più palude che pianura, verdeggiante di bruna verdezza a cui è maestoso limite il mare.

Questo tempio, che nella maggior sua lunghezza ha piedi 196, è fra quelli che Vitruvio denominò *peripteri*, *esastili*, *picnostili*, *ipetri*, vale a dire circondati allo esterno da colonne, sei delle quali rizzavansi su ciascheduna delle due fronti, aventi intercolonnii ristretti, e non portanti coperto nella interna cella. Le sue proporzioni sono fra le più gravi, sendo la colonna, compreso il capitello, alta quattro diametri ed un quinto, e la trabeazione oltre il terzo della colonna. Poggia su tre gradoni per modo elevati, che possono servir più a sedile che non ad ascesa; così danno apparenza d'uno stilobate continuato che

non fa sentir la necessità delle basi sotto le colonne: ma come poi vi salivano? Probabilmente aggiungevano una scala posticcia di legno, o divideano a distanza un gradino in due, con pezzi di marmo applicato su ogni gradone. Questo tempio ha due vestiboli sulle due fronti i quali vanno entrambi forniti da due colonne. L'interno è diviso in tre navate costituite da file di colonne, sull'architrave delle quali posano altre colonne più basse che reggeano i soffitti delle navi minori, lasciando scoperta la maggiore.

L'edifizio cui si dà nome di Basilica, nè so, a dir vero, perchè, sembra più moderno del ricordato tempio, e si distingue per la forma da tutti gli altri che ci rimasero tanto nella Grecia propriamente detta, quanto nella Magna Grecia e nella Sicilia. È formato da 50 colonne doriche nello esterno che racchiudono, invece di una cella, tre file di colonne con quattro pilastri agli angoli, che dividono l'interno in due parti. Tale disposizione fa pensare che tale costruttura fosse un portico ad uso di piazza coperta, anzichè una basilica. Di tali portici troviamo vestigia anche nelle rovine di Roma vicino ai Fori, e probabilmente servivano di mercati. L'uso di mercati, in simil maniera disposti, non iscomparve coll'antichità classica, ma si mantenne nel medio evo, e diè origine a que' luoghi coperti detti ancora *Mercati*, che veggonsi tuttora a Milano, a Firenze, a Piacenza, a Padova ed in altre città. Le colonne di quest'edificio pestáno son più tozze che negli altri di Pesto ed hanno un'ardita *entasi* dal mezzo in su: il collarino rientra di molto sotto il capitello, e si congiunge con esso mercè d'ornatini di egregio lavoro, composti di uno stucco dipinto a più colori, e variati in ogni colonna.

L'architetto sig. Bonucci di Napoli nel 1830 scovrì, sotto alle rovine e ai roncigli d'una selvaggia vegetazione, il tempio di Cerere, forse più moderno di quel di Nettuno; il cui capitello indica come il dorico avesse nel suo profilo di già

raggiunta la perfezione. La pianta dell'edificio è rettangola, ma tramutata da ristauri romani nell' epoche di decadenza. Fregiavano le metope de' portici esterni alcuni bassirilievi appartenenti al bel periodo dell'arte greca, esprimenti Giasone e gli Argonauti. Accanto a questo tempio fu posata posteriormente una specie di fabbrica circolare che si tiene fosse un teatro. Poco lungi era l'anfiteatro, le cui scomposte rovine son tuttavia ricoperte di terra. Pare opera romana.

Per le quattro porte pubbliche, di cui una sola ancora sussiste, passavano quattro strade che nel centro della città formavano un quadrivio, e la dividevano quindi in quattro parti.

Vicino ad altre colonne presso il mare, che i dotti congetturarono avanzo d' un altro tempio, fu rinvenuta gran quantità di statuette e di testine in terra cotta leggiadrissime, il che fece supporre che là si fabbricassero e si smerciassero per l'estero, vicino al porto.

Degne di molta considerazione sono anche le tombe di Pesto, nelle quali si trovarono intere armature, vasi di terra cotta di bellissimo stile, taluno de' quali col nome dell' artista *Asteas*. Altri vasi dipinti si scavarono in altri sepolcri nel 1829, sepolcri che, coperti da una vôlta a sesto acuto, aveano nei lati pitture sul muro di savia maniera, che furono trasportate nel Museo degli studi a Napoli.

Ho stimato non disutile accennarvi con qualche particolare queste insigni rovine dell' antica Possidonia, perchè se alcuno di voi avrà l'occasione di portarsi a Napoli, si senta invogliato a percorrere le 50 miglia che disgiungono quest' ultima città da Pesto, a fine di esaminare un cumulo d' imponenti avanzi che possono fornire un' idea della greca magnificenza nel costruire.

Antichissimi tempii conserva ancor la Sicilia, che presentano nelle colonne e nelle trabeazioni una maniera di profi-

Digitized by Google

lare conforme a quello di Nettuno a Pesto testè ricordato, e che perciò farebbe credere che nell'epoca medesima si fossero edificati. Tali sono, a Siracusa il tempio di Minerva, ad Agrigento quello della Concordia e di Giunone, e i tre dell'Acropoli di Selinunte. Ma è per altro da avvertire, come Pausania e Plinio notassero essersi conservato in Sicilia lo stile dorico primitivo, anche molto dopo l'età su cui v'intrattengo.

Ma se l'Italia e la Sicilia vantano gli esempii più corretti e più conservati del dorico antico, la Grecia ne serba ancora il più singolare nelle grandiose rovine del tempio di Giove Pannellenio ad Egina; mirabile edifizio che, anche spogliato com'è ora de' suoi fregi più belli, vale a dire delle esterne statue, non cessa di parlare all'animo forte parola, ricordando, colla maestà di giganteschi ruderi, il passato gigante che lo circondava.

Stanno ancora in piedi ventitre colonne alte 22 piedi con poco meno che 4 di diametro. Le proporzioni poco differiscono dalle notate; ma ciò che lo fa sugli altri singolare è la bizzarra maniera colla quale veggonsi dipinte la cella interna, e molte delle esterne parti ornamentali. La prima scorgesi ricoperta di un rosso vivissimo che il tempo non giunse a sbiadire, ed ha poi i listelli e i fregi nell'alto colorati d'un bel giallo aranciato. Invece i timpani de' frontespizii esterni sono azzurri, gialle e verdi le membrature dell'architrave, i triglifi cilestri, al paro dei listelli e delle gocce.

Fino alla scoperta di questa magnifica rovina, gli eruditi ed anche molti architetti irridevano a quelli che, fondati sulle testimonianze di Pausania e di Diodoro e su qualche membratura del Partenone d'Atene, men danneggiata dal tempo, affermavano, che i Greci antichi, egualmente che gli Egizii e gli Orientali tutti, colorassero con tinte decise e spiccatissime i loro tempii. Dicevano quegli irrisori, come mai immaginarsi che lo squisito gusto de' Greci artefici potesse

Digitized by Google

preferire l'abbagliante spicco di colori vivaci e diversi fra loro, alle tranquille armonie che presentano le quiete tinte dei marmi bianchi? Come mai immaginarsi che si valessero di que' sceltissimi saccaroidi, per poi impastricciarli di stucchi colorati? — Ma quando apparvero i preziosi resti del Pannellenio d'Egina, quelle derisioni riconvenute dai fatti si tacquero, e i più valenti archeologi affinarono lo ingegno per ricercare la causa di questa policromia, che osservazioni più diligenti chiarirono non particolare ad uno o ad alcuni edifici sacri, ma nel maggior numero profusa. Accademie, giornali e libri svolsero con ingegnosa erudizione molte conghietture, e, come di solito, nel lungo disputare non si venne ad una conclusione sicura; sicchè non siamo ancora in grado di saper le ragioni che spingevano i Greci a colorire non solo gli edifizii marmorei, ma anche le statue. Fra le opinioni, la più accettata e per dir vero anche la più appagante, è quella che i Greci usassero la polieromia solo per seguitare le tradizioni sacre dell'antico Egitto, da cui molti miti erano stati tolti, tradizioni che imponevano certi determinati colori nello esterno dei tempii, e sulle statue de' numi. In fatto è vero, che v'ha molta analogia, non tanto nella scelta delle tinte, quanto nelle parti in cui venivano usate nei tempii dell'uno e dell'altro paese, sicchè, p. e., ove collocavasi una data tinta in Egitto, ponevasi eguale in Grecia. Ma anche quando pur vogliasi considerare la greca policromia come un' imitazione dei sistemi rituali dell' Egitto, mette però una certa maraviglia, che un popolo il quale era così libero nell'arti sue, e, pur traendole da altri paesi, le tramutava così da renderle attagliate al suo clima ed a' suoi costumi, seguitasse una maniera che tornava dannosa alla eleganza ed alla squisitezza delle artistiche produzioni. Questa maraviglia parmi debba cessare per altro, quando si considera che la pittura a molti colori, anzichè essere nociva alla bellezza dei monumenti greci, dovea somma-

mente giovarla. Basta solo immaginare bianchi di tutta la nivea bianchezza del marmo, il tempio di Teseo ed il Partenone per venir nella persuasione, come inondati dalla fulgida luce che piove dal sereno cielo di Grecia, schiarati nelle parti ombrate dai riverberi d'un terreno su cui ferza ardente il sole dei climi meridionali, non potessero presentare quell'effetto di aggetti e quel rilievo che soli valgono a far spiccare nette le forme elementari delle fabbriche. Ad ottenere questi rilievi, a gustar quegli aggetti sapienti, voleasi tale una contemperata disposizione di tinte, per cui sparisse dagli edifizii l'incomodo candore, ed ogni parte mostrandosi bene staccata dall'altre, giovasse da lunge a presentare un'armonia non solo di linee ma di colori. Io vidi in fatto disegnati più volte da architetti valenti alcuni tempii greci colle tinte che aver doveano quando surgevano intatti, e mostravano all'occhio sempre una gradita armonia. E armonici compariscono gli avanzi del tempio di Metaponto policromi tutti, armonici molti cortili, ed Eci, ed Esedre della dissepolta Pompei, sebbene i colori più contrastati ne rivestano le molteplici superficie. Ma per andar più convinti come la policromia fosse, non dirò necessaria, ma utile all'effetto di quella maschia e semplice architettura greca, poniamo mente ad un fatto che ci sta tutto giorno sott'occhio; poniamo mente cioè a que' pronai e a que' cornicioni greci che con sì poca opportunità applichiamo talvolta alle costruzioni d'oggidì, e diciamo in coscienza se l'occhio non vi bramerebbe una qualche tinta che ne temperasse la strillante bianchezza, e meglio facesse trionfare il movimento delle modonature ora distrutte da riverberi audaci, perchè venuti da parti bianche tutte; diciamo in coscienza se non ci sentiamo disposti a bramare quel magico velo di tinte neutre che il tempo stese sulle opere antiche e su quelle del medio evo, tinte che ce le fanno apparire più gradevoli perchè mitigano i tristi effetti del bianco? Io penso dunque che i Greci comin-

ciassero ad usar la policromia quando ne videro nell'Egitto e nell'Asia i mirabili effetti, e continuassero ad usarla, allorchè andarono convinti che sotto l'infocato lor sole gli edifizii apparivano più armonici quanto più erano avvivati da ben contemperata disposizion di colori.

Vorrebbe dir tutto questo che anche a'dì nostri debbansi imbellettare di fulgente policromia le fabbriche? Vorrebbe dir tutto questo, che bene adoperano alcuni architetti tedeschi a dipingere a più colori le costrutture di rilevanza ch'essi vengono erigendo? Io non credo, imperocchè stimo che la policromia sul sistema egizio e greco, vale a dire a tinte decise, possa convenire a monumenti grandiosi posti isolatamente sotto un cielo rinfocato dal sole, com'erano gli egizii ed i greci, ma non sia per riuscire armonica sotto le frequenti brume del settentrione, nè giovevole fra le strade non ampie delle nostre città, a cui torrebbero luce i colori rossi ed azzurri di vaste pareti. Parmi per altro che senza abbandonarsi alla imitazione servile della policromia antica, tornerebbe di sommo vantaggio togliere alle fabbriche odierne quella sfolgorata bianchezza che distrugge ogni effetto di chiaroscuro nelle parti aggettate. Tale vantaggio facilmente si otterrebbe, od usando materiali di toni e tinte bene accordate fra loro, o colorandoli di neutre, che almeno temperassero l'abbagliante bianchezza.

Passiamo adesso alla scultura che dopo la 50.ma olimpiade prende per tutta Grecia un abbrivo che la divide ad un tratto dalle infantili fasce del primo periodo. In luogo di quelle famiglie o congregazioni d'artisti che operavano unitamente con imperita uniformità, surgono numerosi individui, sospinti dall'ingegno loro e da felice incontro di circostanze, a trattare con disimpacciata mano tutte le arti. La scultura in marmo deve allora a *Dipene* ed a *Scilli* cretesi il suo primo grado di correzione, che quegli artisti mostrarono nei famosi Dioscuri da essi eseguiti in Argo. L'arte che in seguito i Greci

portarono a sì grande bellezza, quella cioè della fusione in bronzo, fu in quest'epoca stessa operata di preferenza ad Egina. E mentre ad Argo moltissimi statuarii s'applicavano a modellare statue d'atleti, d'eroi e di numi, fioriva a Sicione una scuola rinomatissima che non andava superata se non da quella d'Atene, la quale, al dire di Pausania e di Plinio, facea fin d'allora presentire i miracoli di Fidia.

Senza ch'io venga qui a stendervi un arido novero degli statuarii fioriti in quest'epoca, novero che vi riuscirebbe di sterile istruzione perchè le opere loro perirono, penso tornerà più proficuo parlarvi dei soggetti che in quei tempi la plastica prendeva di preferenza a rappresentare, per fermare quindi il discorso su quegli avanzi preziosi che ancora ce ne rimangono, fra i quali primeggiano le statue d'Egina.

È comune opinione che i Greci perfezionassero la statuaria col sollevare la mente loro creatrice a quell'archetipo *ideale* che dovea essere offerto all'immaginativa dalla grandiosa idea de' numi. Quindi è che molti credono, fosse nei simulacri religiosi scossa da prima la infantile rozzezza dell'arte esercitata da Dedalo e da' suoi seguaci. Nulla vi è di più falso. Imperocchè quando la plastica si disimpacciò dal ferreo giogo del mito orientale, le divinità continuarono per gran tratto ad essere effigiate con parecchi di que'segni rituali che le simboleggiavano nell'epoca primitiva. Nelle colonie greche, in particolare, riproduceansi esattamente col marmo le rozze immagini sacre che dapprima veneravansi in legno. Nell'Artemisio d'Efeso vedeansi numerosi simulacri fatti ad imitazione degli antichi simbolici di legno. Ed Onata d'Egina, tuttochè abilissimo fusore in bronzo, riproduceva in questo metallo l'antico fantoccio di Figalia che le fiamme aveano consumato, fantoccio, che, al dire di Pausania, componevasi di parti varie di animali, come di cavallo, di delfino, di dragone, congerie stramba di bestie, che dovea farlo

in singolare maniera mostruoso. Di tale osservanza ad imitare gli antichissimi simulacri, può servire di prova la Minerva delle statue eginetiche, la quale manifesta stile assai più rigido e lontano da verità, che non gli eroi a cui essa è preside e guida.

In molti luoghi seguitavasi ancora lo strano costume di rivestire tronchi di legno con abiti dorati, aggiungendovi teste e piedi di marmo. Ma a poco a poco surrogossi, a que' cenci suntuosi, l'avorio, l'oro, l'ebano; ed ebbe così origine la *Toreutica*, nome col quale gli antichi scrittori appellano, non solo l'arte di formare statue in metallo, ma quella altresì di combinare questo metallo con altre materie di pregio; quella *Toreutica* che Fidia portò a sì grande altezza nelle statue *criso-elefantine*, vale a dire, composte con avorio e con oro, come quelle del Giove Olimpico e della Minerva Partenonia.

La plastica non cominciò a sferrarsi intieramente dalle pastoie del fare antichissimo se non nella 58.ma olimpiade, quando si alzarono le statue onorarie degli atleti vincitori de' giuochi. Dovendo riprodurre immagini umane senza l'obbligo d'imporvi i segni che richiamassero simbolicamente un mito religioso, è chiaro che gli artisti si posero con tutti i nervi a cercarne le forme nella natura, e siccome questa mostravasi più perfetta in quegli uomini che erano chiamati a far pompa di lor bellezza e di loro agile forza entro alle palestre, così dovea venirne che la plastica imitatrice trovasse agevolmente in quegli squisiti modelli, quanto era bisognevole a produrre statue stupendamente modellate.

Quest'uso cominciò, al dire di Plinio, in Olimpia, centro de' famosi giuochi atletici, di cui parleremo altra volta, nei quali venne in costume, che chiunque tre volte vinceva nelle prove agonali, si avesse l'onore di una statua che fedelmente lo rappresentasse, e che perciò dicevasi *iconica*. Pausania nomina come il primo fra gli atleti che meritasse

una di tali statue in Olimpia certo Prassidamo d'Egina. Ma questi, non in marmo la ottenne, sì in cipresso, come se l'ebbe in legno di fico alcuni anni più tardi Rescibio di Opide. Furono però marmoree quelle e di Euteloda e di Arachmeone e di Milone, e di tutti gli altri che vennero dopo.

Statue iconiche alzaronsi allora, non solamente agli atleti, ma a tutti gli uomini che aveano bene meritato della patria. Quindi gli Argivi vollero a Delfo i simulacri di Cleobe e di gli Bione, Ateniesi festeggiarono quelli d'Armodio e di Aristogitone, uccisori di Pisistrato; i Focesi fecero scolpire le immagini de' generali che aveano combattuta la terribile guerra contro de' Tessali; gli Spartani onorarono con marmoree immagini i re morti in battaglia.

È in quest'epoca ancora che cominciaronsi a rappresentare molte figure mitologiche perchè servissero d'offerte sacre. Queste, ch'erano d'ordinario di bronzo e tolte dal ciclo de' numi e degli eroi, ponevansi sopra tripodi.

Ma il più gran numero di sculture mitologiche destinavasi a decorazione, così dello esterno che dello interno dei tempii. Nelle metope e nei fregi inchiudevansi bassirilievi che portavano le imprese dei numi e le feste sacre; i frontespizii ornavansi di statue a tutto tondo, in cui veniva figurato quanto avea più intima relazione o alla divinità venerata nel tempio, o a quelli che l'aveano alzato, o alle circostanze peculiari spettanti alla consecrazione. Due grandi opere di scultura architettonica che ancor ci rimangono, valgono a dar netta un'idea, non solo del modo come voleansi decorate le pareti del tempio, ma dell'indole di tali decorazioni e dello stile che prevalse nell'epoca di cui trattiamo. Son queste le metope del tempio centrale di Selinunte in Sicilia, e le celebri statue dei frontespizii del Pannellenio ad Egina.

Le prime, scoperte nel 1823 da Guglielmo Harris e da Samuele Angell e che si conservano attualmente nel Museo di

Digitized by Google

Palermo, sono in tufo calcare e ci offrono figure un tempo dipinte, le quali, e per rozzezza di disegno e per pesantezza di proporzioni, manifestano l'infanzia dell'arte. Pare che lo scultore siasi proposto di mostrare ogni parte del corpo in tutta la larghezza possibile, e perciò son violate, si direbbe, appositamente, le più accettate leggi del bassorilievo, le quali impongono a giudiziosi statuarii di far vedere le figure loro il meno che sia possibile di faccia, giacchè senza questa avvertenza appariscono come schiacciate, o soverchiamente larghe nelle generali proporzioni. Le metope superstiti del tempio centrale che sommano a tre, rappresentano Eracleo nudo, che porta sulle spalle i Cecropi, in quel modo stesso che si portano gli agnelli al mercato, cioè mani e piedi legati ad un bastone, Persco col berretto di Ermete, Minerva vestita del peplo, Persco che tronca il capo a Medusa.

Di lunga mano superiori per doti artistiche, sebbene non iscolpite che poco più d'un mezzo secolo dopo le accennate rozzissime opere, sono le sculture d'Egina, che furono trovate fra le macerie del Pannellenio nel 1811 da una società di dotti tedeschi, danesi ed inglesi, giranti la Grecia a fine di scoprirvi antichità. Comperate in seguito dal re di Baviera per 10,000 ducati di Napoli, vale a dire per franchi 50,000, vennero ristaurate a Roma dal Torwaldsen e più forse dall'insigne allievo suo il Tenerani, e poi trasportate a Monaco, ove stanno a principale ornamento di quella Gliptoteca, edificio in cui le nobili forme architettoniche, immaginate dall'illustre cav. Klenze, spirano una costante espressione di greca leggiadria, rimbellita dalla ricchezza della materia e dalla squisitezza del lavoro. Sicchè nel guardar quelle sale, a cui sono preziosi ospiti i marmi d'Egina, ti senti quasi all'orecchio un armonico verso di Omero, tanto da ogni linea si trasfonde la greca eleganza e quella calma solenne, che facea dire al più immaginoso fra gli archeologi, il Winckelmann, essere *le greche opere d'arte sic-*

come il mare, che sebbene imperversi alla superficie, rimane sempre tranquillo nel fondo.

Le citate sculture formavano due gruppi corrispondenti fra loro nei campi dei due frontoni esteriori. Quelle del frontone occidentale si mostrano più complete, ma le altre dell'orientale, assai meglio eseguite e più grandi. Nel primo vien rappresentata Minerva che conduce gli Eacidi, cioè gli eroi di Egina, al combattimento contro i Trojani; nell'altro la lotta intorno al corpo di Patroclo, e, secondo alcuni, di Achille. Vedesi chiaro come il marmo in cui furono lavorate fosse congiunto al bronzo e ad altri metalli, giacchè vi si vedono sparsi in più luoghi, e specialmente sulle gambe e sul petto, molti fori, che sembrano aver contenuto chiodi di bronzo, probabilmente per fermare le corazze e gli schinieri che sovrapponevansi di lamine dorate. Gli stessi ricci della capigliatura sono in parte uniti da lamine di ferro. Doveano poi essere policrome senza dubbio, imperocchè sulle pieghe si scorgono palesi tracce di colore specialmente rosso, ma le teste però, e in generale le carni, non presentano vestigio di tinta.

Allorchè quest'opere comparvero dinanzi al pubblico sì mirabilmente risarcite dall'insigne danese e dal grande italiano, non vi mancarono i detrattori, così fra gli amici come fra i nemici dell'antico. Chè i primi, avvezzi da anni, o meglio da secoli, ad ammirare l'Apollo, il Meleagro, il Laocoonte, opere pregevoli sì, ma di uno stile assai meno elevato e men vero di quello per cui immortalossi Fidia, ne spregiavano la durezza, l'angoloso delle azioni e dell'ossa, e sopra tutto la singolare freddezza delle teste. I secondi vi scorgeano una prova maggiore a chiarire i danni che lo studio degli antichi marmi porta allo statuario ed al pittore, costretti per così fatto studio ad improntare di sgradevole rigidezza le opere loro. Ma gli artisti assennati e non superbiosi per falsi sistemi; gli artisti che da anni ed anni si diceano sommessamente all'orecchio che

Winckelmann non sentenziava giusto quando affermava che l'Apollo di Belvedere era il sommo dell'arte greca, scorsero di leggieri in quella stessa rigidezza delle statue di Egina, il germe di un grande sapere, e in quella semplice maniera di rappresentar la natura riconobbero le massime su cui s'allargarono le scuole susseguenti di Grecia, e che Fidia aggrandì di tanta sublimità. Videro allora come fossero mal fermi sogni, e quell'*ideale* che Winckelmann proclamò come un accozzamento di parti tolte a prestito da cento modelli, e quella pretesa divinità di tipi che l'artista dovea cercare nell'ignoto *canone* di Policleto, e fra le ristrette leggi di misure previamente determinate. Quindi, ponendosi a studiare que' duri, ma pur corretti esemplari, conobbero come essi fossero consiglieri a Fidia per guidarlo nello studio del vero, guardato, non in un ipotetico ideale, ma nella scelta del tipo acconcio al soggetto considerato nella semplicità sua, rinvenuto non in artifizii balzani, ma nella maggior temperanza ed economia di linee. Nè questo vi dico come concetto mio, ma come osservazione venutami dai più valenti; e specialmente da quell'uomo, il cui nome è già dominio della storia, Pietro Teneraui, il quale più volte mi confessava, come nei marmi di Egina avesse meglio appreso che non forse nelle più lodate statue, perchè in quei marmi vedeva meglio spiccate e più agevolmente comprensibili le sode massime fidiache, e quella ingegnosa e netta scienza de' piani, senza cui è impossibile dare all'opere monumentali gli effetti d'una grandiosa verità.

Ho udito molti movere giusta maraviglia come in queste figure che, in onta del petto troppo fortemente risentito, dei retti femorali talvolta troppo spiccati, delle ginocchia spesso un po' angolose, presentano tanta verità nel nudo, ci fossero teste così sgradevoli e lontanissime dal naturale, perchè tutte portanti un naso appuntito, la bocca all'eccesso rientrante, il mento quadrato, le guancie piatte, gli attacchi delle orecchie

Digitized by Google

soverchiamente alti, e cert'aria poi di sorridente bonomia che, a dir vero, le fa tutt'altro che belle. Ma questa maraviglia deve cessare, quando si consideri che le teste nella statuaria greca anche de' più bei tempi, furono la riproduzione di tipi ieratici prestabiliti, anzichè una fedele rappresentazione di lineamenti naturali. Tale sistema, tenuto siccome sacro da' greci statuari, si mantenne scrupolosamente fino a Polignoto, il cui massimo pregio, al dire di Plinio, fu quello di togliere a' volti l'antica rigidezza. Ma su tale argomento vi parlerò più a disteso quando verrò a considerare, se giovi veramente prendere a studio le teste de' greci marmi. Ora invece progredirò indicandovi quali sieno gli altri marmi sussistenti, i quali, per lo stile loro, possono tenersi contemporanei o di poco posteriori a questi di Egina, che v'invito a considerare con lunga meditazione nelle belle plastiche che serbansi in questa Accademia, e che stanno (quelle appartenenti al frontespizio occidentale) disposte nella prima sala della statuaria, con quell'ordine medesimo che offrono nella Gliptoteca di Monaco, vale a dire, accomodate secondo le norme storiche, e quella stessa distribuzione che doveano manifestare quando decoravano il frontespizio del tempio.

Egli è assai difficile precisare in modo sicuro le altre sculture che ancor ci rimangono di stile greco arcaico, giacchè anche eccettuando quelle eseguite in Etruria, che di molto si raccostano a sì fatto stile, parecchie se ne fecero nella maniera medesima in tutte l'epoche, specialmente se trattavasi di offerte votive destinate ad essere consecrate ne' tempii. In bronzo nulla abbiamo di tal maniera, alla riserva di una figurina che serviva di piede ad un mobile col nome dell'artefice *Policrate* nel plinto inferiore, conservata ora nel Museo Portalis a Parigi, e di un disco in bronzo trovato ad Egina con sopra un uomo saltante con de' pesi in mano, ed un lanciatore di giavellotti.

Digitized by Google

Bassirilievi che dall'aspra maniera possono argomentarsi contemporanei ai ricordati marmi di Egina, sono le superstiti metope scolpite in tufo sul fregio di un altro tempio di Selinunte. Rappresentano dee che combattono contro giganti, ed Atteone mutato in cervo da Diana. Sono pure della maniera medesima, e le figure scolpite sopra un pezzo di seggiola marmorea trovata nell'isola di Samotracia, ora nel Museo di Parigi, e il bassorilievo della Villa Albani a Roma effigiante una Ninfa in piedi che consegna il piccolo Bacco ad una dea seduta.

Le statue in marmo dello stesso tempo più conosciute, possono stringersi alle seguenti.

La Pallade della Villa Albani a Roma, frammento in marmo pario, che in molte parti s'accosta per modo allo stile delle figure eginetiche, da farla credere lavoro, se non della stessa mano, almeno della stessa scuola.

Vi somiglia ancor più la Minerva in marmo pentelico che sta nella sala detta della Psiche nel Museo di Parigi col N. 398. L'egida che la ricopre è più lunga che nelle consorelle, giacchè le scende sino alla caviglia del piede; le pieghe della tunica sono, come di solito nell'opere greche antiche, rigide e quasi parallele fra loro; evidente imitazione delle statue in legno in cui gli ancora imperiti artefici, nello intagliare le drapperie, seguitavano l' andamento delle vene legnose. Questo prezioso marmo era da prima nel Museo di Modena.

Era del pari a Modena la tanto vantata Pallade del Museo di Dresda, che a me, per altro, pare d'assai inferiore alle statue eginetiche.

Ma di lunga mano superiore a tutte queste è la Pallade d'Ercolano, ora al Museo degli studi a Napoli, la quale, e per finezza di lavoro e per intelligenza del vero, si vantaggia di molto sulle statue di Egina, sebbene manifesti le stesse massime correttamente angolose. In molti seni profondi delle drapperie si veggono ancora segni di doratura e di pittura.

Digitized by Google

Dipinta era pure l'Artemisia d'Ercolano nello stesso Museo degli Studi; ma lo stile suo, tuttochè antichissimo, si avvicina più all'etrusco che non al greco. E che sia opera piuttosto italiana che greca, lo mostra il marmo lunense, volgarmente di Carrara, in cui fu scolpita.

Sulla maniera arcaica è pure condotto un Apollo del Museo Britannico, veramente assai pregevole, in particolare nel torso, imitato benissimo dal naturale. Egregia, per bene intesa verità, è pure quella figurina che pare rappresenti Anfiarao, uno dei sette eroi di Tebe, la quale vedesi nel Museo di Tubinga. Lo stile è simile perfettamente alle statue di Egina.

Hirt, Thiersch ed altri valenti archeologi tedeschi vorrebbero di quest'epoca anche la celebre Vesta del Museo Giustiniani a Roma, altrimenti detta la *Vestale*, ma pare la giudicasse meglio Winckelmann, che non la tenne lavoro greco, sì bene italiano.

Un valente artista francese e critico spesso ingegnoso, il signor Montabert, reputò appartenere allo stile arcaico i celebri e a voi notissimi colossi di Monte Cavallo, che Winckelmann e tutta la coorte de' suoi proseliti esaltarono come opere di Fidia e di Prassitele. Tuttochè questo dottissimo alemanno riconoscesse false, perchè apposte modernamente, le due iscrizioni *Opus Phidiae*, *Opus Praxitelis*, che stanno incise nel plinto, pure volle considerare i due ricordati colossi, come lavoro di que'due insigni vissuti alla distanza d'un secolo l'un dall'altro, in onta che entrambe le figure abbiano eguale carattere e portino nei particolari alcune rigidezze e trascuranze, che non poteano uscire dall'impareggiabile scarpello di un Fidia. In tal caso però bisogna perdonare a Winckelmann se non seppe uscire dai gineprai del pregiudizio, giacchè al suo tempo non conosceansi ancora le opere del Partenone, capo lavoro di Fidia e della sua scuola. Ma se al Winckelmann si deve conceder indulgenza per tale errore, non è facile perdonarlo a quelli che an-

cora s'ostinano a riguardare quelle due opere mirabili sì, ma inferiori alle fidiache di molto, come prodotto dei due migliori scalpelli che avesse la Grecia.

Di tutte le figure antiche nude non ve n' ha alcuna, alla riserva di quelle del Partenone, che offra stile tanto elevatamente semplice al paro di questi due gruppi. Portati dalla Grecia per ornar le terme di Costantino il grande, furono dissotterrati al tempo di Sisto V, e da questo ardito pontefice posti sulla piazza che pei detti marmi, figuranti due scudieri che frenano ciascuno un cavallo, ricevette il nome di *Monte Cavallo*. Questi colossi che, al dire di molti archeologi, rappresentano Castore e Polluce, furono anticamente uniti al cavallo in diversa maniera; fatto, che in un breve suo scritto l'illustre Canova determinò con finezza di critica e vera scienza artistica. Secondo il dotto parer suo, il cavallo e lo scudiere doveano esser posti non paralellamente o lateralmente, ma quasi di fronte e assestati sopra una stessa linea. Ma lasciando simile quistione, incidentale affatto al merito di questi marmi, non è possibile osservarli senza dar loro una giusta ammirazione, tanta è la correzion delle parti, la giustezza dell'insieme, la grandiosità de' piani, la scienza anatomica, e in una parola il carattere di severa robustezza. Le teste sole cadono dinanzi a tanti pregi, sì pel fronte troppo basso, sì pel troppo ristretto spazio che v' ha fra la palpebra superiore e l'orlo dell'osso frontale, sì per le pinne nasali soverchiamente piccole e basse. Tutto questo, unito al modo di trattare i muscoli con certa rigidezza, che non si scorge affatto nell'opere fidiache, conduce a concludere, che se questi capo-lavori non sono dell'epoca stessa degli eginetici, perchè troppo a quest'ultimi prevalenti, devono però ritenersi anteriori a Fidia di forse un 50 anni, giacchè non raggiungono i pregi dell'opere partenonie.

Passerò ora a dirvi qualche parola su quegli altri rami

Digitized by Google

della plastica, che nell'epoca su cui discorro, s'ebbero notabile miglioramento, e fra questi primo fu la terracotta che servì a' bassirilievi di cui s'ornavano i tempii. Il più rimarchevole fra tutti è quello trovato nell'isola di Melos, ora al Museo di Londra, antichissimo senza dubbio, e che probabilmente facea parte di uno scudo votivo.

Ancor più innanzi andò l'arte d'incidere sulle pietre preziose e su' metalli. Il primo di questi rami volgeasi principalmente a preparar quegli anelli a sigillo, di cui v'era grandissimo uso nell'antichità, da che si fece universale la costumanza di sigillare con appositi timbri i magazzini, i tesori e quanto veniva posto sotto pubblica sorveglianza. Le pietre dure e preziose incidevausi invece ad ornamento di smanigli e di vezzi muliebri, e a tale lavoro consecravansi artefici di molto ingegno, sicchè anche di quell'epoche arcaiche veggonsi, in sì fatto genere, anaglifi stupendi che, nell'assestamento almeno, ricordano i cilindri fenicio-babilonesi.

Pregevoli son anche le monete di questo tempo, le quali se non presentano gl' insuperabili conii dell' epoca fidiaca, manifestano però accuratezza molta, ed una certa eleganza d'insieme e di accessorii. Fino dalla 8.va olimpiade, vale a dire fino dal 748 avanti G. C., le monete batteausi ad Egina, divenuta in seguito la più celebre zecca di tutta Grecia. Ma in que' tempi remoti non d'altri fregi ornavasi il denaro monetato che di semplici emblemi allusivi al culto, alle condizioni speciali, agli stemmi adottati dalle varie provincie che battevano monete. Così una testuggine era impressa su quelle di Egina, uno scudo sulle altre di Beozia, un' ape sulle efesine, ec. Questi emblemi stavano soltanto sul diritto, mentre il rovescio componeasi d'una impressione quadrata detta *Quadratum incusum*, che serviva a tener ferma la moneta intanto che batteasi. Nell'epoca però, sulla quale m' intrattengo, s' introdusse l'uso d'incidere sulle monete le teste delle divinità e

anche le intere figure su tutti e due i campi, e a poco a poco, non solo ad Egina, ma nella Calcide, nella Macedonia e nella bassa Italia abitata dai Greci, si eseguirono i conii del denaro colla più finita e particolareggiata diligenza.

Non così avanzò la pittura, tuttochè gli antichi scrittori, e Plinio in particolare, ci dicano con abbondanza d'elogi, che Cimone di Cleone, circa nove secoli innanzi G. C., avesse spinto innanzi la prospettiva così, da ridurla quasi a perfezione. Nulla più ci resta sulle pitture di quella età, per poter sapere se gl' incensi di Plinio verso la scienza prospettica di Cimone, siano più o men giusti; ma quando considero ad un'arte la quale colla pittura direttamente si lega, l'arte cioè di pingere i vasi venuta in grande onoranza dopo la 50.ma olimpiade, e guardo ai numerosi esemplari che di quell'epoca conserviamo, mi viene grande sospetto che l'elogio di Plinio a Cimone, non sia no interamente falso, ma per lo meno esagerato, imperocchè nelle linee prospettiche che occorrono a quando a quando ne' vasi dipinti, appena vi scorgo trattate con mediocre ragionevolezza le regole principali. Vero è che i pittori de' vasi detti Etruschi (ma che per ogni ragione son da chiamarsi, come dirò, italo-greci) non doveano essere nè Raffaelli nè Tiziani, ma è vero pur anche che fra gl'infimi non erano, imperciocchè il disegno de' nudi, specialmente ne' vasi di Nola, è cosa mirabile. Ora, se la più difficile parte della pittura tanto intendevano, perchè non avrebbero eseguita bene la prospettiva, quando l'avessero conosciuta?

Che che ne sia di questo fatto, egli è certo, che dalla maniera di disporre le figure in codesti vasi, possiamo formarci un'idea della composizione pittorica degli artisti greci d' allora, giacchè è probabile che le azioni, per lo più mitologiche, in essi rappresentate, si traessero dai dipinti più celebrati. Ammessa questa congettura, di cui avremo conferma quando verremo nelle susseguenti lezioni ad esaminare le pitture super-

stiti di Ercolano e Pompei, ne viene che l'arte di comporre i quadri non fosse pei Greci dissimile da quella usata nei bassirilievi, e perciò si stessero più contenti a rappresentare compiuta l'azione, che non ad abbellirla di que'lenocinii di contrasti e di aggruppamenti, coi quali i moderni arricchirono le scene de' loro quadri. Nè questa fu, a parer mio, imperizia d'arte, ma senno profondo, perchè considerando essi la pittura, specialmente murale, piuttosto come decorazione dell'opere architettoniche, che non come dipinto isolato, non voleano colle attrattive del colore e degl' ingegnosi giochi del chiaroscuro, portare allo spettatore tal distrazione da impedirgli di farsi attento alle linee dell'edificio in cui essi poneano la maggiore importanza. Ed è perciò che in tutti i dipinti di Pompei e di Ercolano (che, se eccellenti non sono, dimostrano almeno con quale sistema disponessero gli antichi le loro composizioni) vediamo le figure in pose tranquille, e l'una dall'altra staccate, su fondo d'ordinario unicolore, e con poche linee prospettiche che danno idea, ma non altro che idea, dell'edifizio, o del sito in cui avviene il fatto. Per questa via, armonizzando il dipinto con la sapiente policromia delle pareti, giungevano a dare ai monumenti quel complesso temperatamente armonico, ch'è pregio sommo dell'arte greca; e non cadeano nell'errore comune a tutt'i nostri frescanti del 500 (da Raffaello e pochi altri in fuori) di trattar la pittura murale con quegli effetti arditi di colore, d'ombre o di aggruppamenti, i quali, se manifestano nell'artista grandissima valentia di pensiero e di tavolozza, distruggono però l'armonica unità dei monumenti. — Nè con questo intendo disapprovare le ben disposte e gagliardamente colorite composizioni della pittura murale; solo parmi che nel trattarla dovrebbesi aver in mira, se essa debba nell'edificio figurare come parte primaria, o no. Se ad essa son devoluti i principali onori, perchè l'edificio non ha importanza architettonica, ed ella emuli pure le vivaci e succose armonie paole-

sche, e dirò coraggiosamente, anche tiepolesche. Ma se l'edificio ha nelle sue linee una profonda significazione, una forte parola che debba imprimersi nell'osservatore, allora la pittura murale freni gl'impeti suoi, rappresenti limpide le azioni al suo pennello affidate, ma non aspiri a regnar sola colla pompa de'suoi mille colori, de'suoi artificiosi contrasti, de'brillanti suoi effetti. Perciò mi pare bene avvisasse Hess di colorare nella basilica di san Bonifacio a Monaco le storie di quel martire con temperata armonia, non intesa a signoreggiare sulle gravi linee dell'insigne monumento, ma a farle, la mercè di quella suddita temperanza, più belle, più eleganti, più espressive. E del pari mi sembra che male la pensasse il Cornelius di porre nell'altra chiesa di s. Lodovico un sì riottante contrasto di mosse, di colori, di aggruppamenti.

Ma per tornare ai vasi dipinti, da cui mi allontanarono osservazioni che spero non del tutto disutili a voi, dirò che in questi ultimi tempi grandissime dispute s'accesero fra gli archeologi, a fine di chiarire se fossero prodotto speciale del genio italiano, o sì veramente del greco, o piuttosto d'ambidue ad un tempo. Si stamparono volumi e volumi dai campioni d'ambe le parti, esponendo ipotesi e disquisizioni ingegnosissime, e si venne infine ad una conciliazione o meglio ad una mezza misura, che dà un po' di ragione a tutti due i partiti, mezza misura dietro la quale fa capolino un di que'fatti, per isciagura non infrequenti nell'archeologia, vale a dir, l'incertezza figlia delle tenebre in cui gli antichi scrittori ci lasciarono rispetto a codesti vasi.

Quando non ancor visitavansi le rovine di Grecia, nè se ne disseppellivano i ruderi, tali vasi, come già accennai, diceansi etruschi, perchè nel territorio dell'antica Etruria se ne rinvenne il più gran numero. Ma quando ad Atene e a Corinto se ne trovarono parecchi, e mirabili per forme e per dipinture, quando altri più belli ancora se ne scavarono in Sicilia e

nella Campania, abitate anticamente da colonie greche, allora i grecomani gridarono a tutta gola che la Grecia era stata maestra ai vasai italiani, e che da Corinto e da Atene venivano le più pregiate opere di tal genere. Ma ecco intanto dissotterrarsi a Vulci, l'antica Vitulonia, a Clusio, a Cere, a Bomarzo, città tutte etrusche, numero strabocchevole di vasi che in pochi anni sommarono a più che tremila, venduti in seguito a varii Musei stranieri ed italiani. Fu allora che, dopo una lunga sequela di archeologiche dissertazioni, si finì a chiamarli col nome di vasi *Italo-Greci*.

A noi però poco importa di questo apparente trattato di pace fra i sempre battaglieri archeologi, ma ben ne preme conoscere quali fra questi vasi vadano forniti di figure meglio disegnate, e se lo sieno tanto da meritare lo studio nostro. Per certo senza pregio non sono quelli rinvenuti entro ai sepolcri antichi del paese italiano dominato un dì dagli Etruschi, ma infinitamente più eleganti nelle forme e ricchi di più venuste figurine, si appalesano gli altri di Corinto, d'Atene, e in particolare delle terre ove aveano stanza in Italia le greche colonie, come, a mo' d'esempio, la Sicilia e la Campania. Ma sopra tutti stupendi son quelli di Nola, terra un dì del Sannio, i quali nei contorni de' nudi presentano una purezza, una grazia, una dotta parsimonia di linee, da appena trovar paragone nelle più belle statue fidiache. Questi, che dagli altri riconosconsi facilmente, per la vivacità del giallo nelle figure, e per la lucentezza della vernice nera nei campi, molto gioverebbe fossero studiati dai giovani artisti per avvezzar la mano ad un segno castigato, e l'occhio a certa mite compostezza di pose, a cui aggiungono merito la economia e la grazia della linea. Il profitto che due grandissimi ingegni de' nostri giorni trassero dallo studio delle figure delineate in questi vasi, mi conforta a consigliarvene l'attenta osservazione. Furono questi Torwaldsen e Flaxman, i quali non saziavansi di fermare la forte men-

te su quella squisitezza di forme. Il secondo in particolare, dai vasi imparò quella sua semplice e dotta maniera di composizione e quella austerità di segno, che in sì bel modo ci porge il moto e il drappeggiare d'ogni figura; peccato che, o per soverchio amore d' imitazione o per impazienza di studi, da sì ottimo principio traesse una convenzione, come tutte le sorelle sue, riprovevole.

A finir di trattare questo argomento de' vasi, resta che a due domande si risponda, le quali corrono alla mente d' ognuno.

1. Come faceansi? 2. A quale uso servivano?

La figulina pei vasi ordinarii componevasi di argilla azzurra mista a poca sabbia, e se ne formava una pasta compatta difficile a fondersi, e che prendea, a fuoco moderato, consistenza, sonorità, leggerezza, e un colore che tirava al rossastro. Vi si applicava poi o sulle figure o nel campo di queste una vernice d'ossido di ferro, che cotta al fuoco diventava nera e lucida. Le vernici più belle son quelle della Sicilia, della Magna Grecia, ma sopra tutto di Nola, ove par vi fosse argilla più libera di materie terrose, e perciò atta a riuscir più liscia. Di rado verniciavansi dentro e quindi non poteano servire a contener liquidi. Queste congetture si convertirono in fatti incontestabili, quando sul cominciare del secolo, la cupidigia all'oro degli stranieri spinse alcuni figulini di Napoli ad imitare i vasi nolani con tale una perfezione, da ingannare talvolta i più sperti conoscitori.

Più difficile è il fissare a qual uso venisse adoperata sì gran quantità di vasi. L'averne trovato il più gran numero entro ai sepolcri fece credere che servissero ad onoranza dei defunti, ma se ne rinvennero parrecchi nelle terme di Tarquinia e di Vulci, ed allora la congettura crollò. Pare dunque che fossero tenuti come abbellimenti entro alle case, e che in occasione di morte di qualcuno della famiglia si deponessero nelle tombe, quasi per raccerchiare l'estinto di quelle suppel-

lettili che più egli teneva in pregio. Dico pare, giacchè non v'è nulla che raccerti codesta ipotesi.

Nella ventura lezione tratteremo del punto culminante dell'arte greca, vale a dire dal 450 fino al 336 innanzi G. C., cioè da Pericle ad Alessandro.

BIBLIOGRAFIA.

O. Müller. — *Nouveau Manuel d' Archéologie, ec.* (V. Vol I dalla pag. 69 alla 104).

Schelling. — *Rapport sur les marbres d'Egine avec des Observations* — 1817.

Hirt — (negli *Analecta di Woss.*, pag. 167.

Hittorf. — *Architecture antique de la Sicile.* — Parigi, in foglio.

Delagardette. — *Le mines de Poestum.* — Parigi, in foglio, anno VII.

E. Gerhan. — *Auserlesene griechische Vasenebildern hauptsächlich etrusckissen Fundorf, ec.* — Berlino, 1840 e seg.

Digitized by Google

DUODECIMA LEZIONE.

Terzo periodo dell' arte greca dal 450 al 336 innanzi G. C., cioè da Pericle ad Alessandro.

Del tempio greco.

A farvi meglio comprendere lo spirito e gl' intendimenti dell' arte nel periodo immortale corso fra Pericle ed Alessandro, stimo non disutile premettere un rapido sguardo sui costumi privati e pubblici d'Atene, fatta centro della greca civiltà, e sito in cui l' architettura e le arti sorelle salirono a quel grado di altezza che mai non raggiunsero nelle altre terre elleniche; imperocchè essendo l' arte sempre seguace della pubblica opinione, e specchio quindi del vivere civile, non si può indovinarne nè lo scopo nè il sentimento, quando s' ignorino le molle che all' uno ed all' altro si fecero impulso; e queste molle sono appunto le costumanze, le quali in Grecia, più forse che altrove, diventarono le motrici di quella tanta perfezione nella forma, di cui sì pregevoli modelli ci pervennero a dispetto del tempo e della barbarie de' secoli rozzi.

La guerra contro l' invasore persiano destò ne' Greci la fin allora addormentata coscienza della forza nazionale. Atene,

Digitized by Google

che per favorevole concorso di circostanze divenne il cardine del greco incivilimento, seppe ingegnosamente profittar dei mezzi che le offrivano le condizioni di tutta l'Ellade, per alzarsi alla più prosperosa condizione guerresca ed economica. Ricchezze considerevoli affluivano in quest'epoca dentro a lei; e di tali ricchezze giovossi Pericle per incoraggiare le arti che allora già spiegavano robusto volo. La sua accorta prodigalità, intesa ad acquistare il favor della plebe e il senso squisito pel bello esteriore, diventato base della educazione cittadina, convertirono Atene in tale un emporio d'opere d'arte, che non si dava un passo senza abbattersi in un monumento prezioso. Per tutto vedeansi tempii magnifici; suntuosi teatri; propilei che schiudeano trionfale ingresso alla città ed ai principali santuarii; vie fronteggiate da tripodi, da trofei, da erme, da corone votive conscerate ai trionfatori de' giuochi: le strade che guidavano all'Accademia fatte istromento di gloria nazionale, perchè onorate coi sepolcri de' guerrieri caduti in battaglia. La presa di Troja, la pugna delle Amazzoni, le vittorie di Maratona e di Salamina, dipinte da Polignoto, da Micone, dai migliori pennelli nei portici pubblici: statue ai numi ed agli eroi, bassirilievi ricordanti i miti, a cui dava vita, non una pia credenza, ma la più cieca superstizione: ecco l'Atene di Pericle, l'Atene che ci mostrarono sempre l'Eldorado della magnificenza, inghirlandata di rose e di gloria.

Ma fra queste rose quante spine per altro; fra questa gloria quanti dolori! I ricchi in continua guerra coi poveri: e questo, perchè ai ricchi bastava lo schiavo, nè dell'industria del cittadino povero avean bisogno; ai poveri pareva disonore occuparsi colle arti di mano, e quindi scarsissime si offerivano loro le occasioni di guadagno. Perciò le acerbissime contese, gli avvicendati trionfi, le fughe, le paure, le morti violente, e per ultimo, la più desolante fra le tirannidi,

la licenza cioè d' una plebe irosa e sfrenata, a cui aveva tolto inconsideratamente le briglie quel troppo vantato modello di cittadine virtù che fu Aristide.

Il popolo, per tal modo scatenato, era naturale uscisse in eccessi; quindi le accuse contro gli onesti moltiplicate, quindi la satira sfacciata, quindi il trionfo di ciurmadori demagogici, che fingeano proteggère la causa del popolo per satollare o la fame dell' oro o quella non men bramosa delle ambizioni; quindi sempre una collera invidiosamente accanita contro i valenti, quindi scellerati dispregi nel domani agl' idoli adorati nell' jeri; quindi, per ultimo, nel governo una demoralizzante cupidigia alle ricchezze della restante Grecia, a fine di saziare le ingorde canne di questa moltitudine indisciplinata e indisciplinabile.

Coll' oro rapito ai popoli fratelli e con quello ricevuto dai Persiani, penetrarono il lusso e la corruttela. I costumi peggiorarono sempre più, aiutati al declinamento dagli esempii di coloro che si diceano i gran cittadini. Perciò la donna, sebbene uscita dalla servitù a cui condannavanla gli orientali, era ben lontana dal toccar quella dignità a cui la alzò il cristianesimo. Fra li Jonii consideravasi non altro che utile a produrre figli: gli Eolii la volevano istrutta nel canto, perchè allettasse la sensualità dell' amore: nella Doride instigavasi a virtù guerriere che degeneravano spesso in atrocità. Ben prima d' allora aveano avuto principio queste tante lassezze nel costume, chè già la poesia (espressione sempre dei sentimenti di un popolo) accalorava le pendenze ai diletti della materia; sicchè in Omero, Calipso infuria per ansia ebbrezza de' sensi, Elena e Paride non offrono che scene di voluttà, Briseide è una serva bella, combattuta da procaci soldati; Penelope è desiderio vivo de' proci che cercano di averla, nessuno piacerle. I poeti venuti dopo, e quelli specialmente vissuti nell' età periclea, aiutarono ancor più lo sprezzo alla

donna, caricandola d' ingiurie da trivio sulla scena, o dipingendola femmina e non altro. Quindi non curata, anzi poco meno che vituperata la castità, questo fiore che può convertire la donna in angelo. E come avrebbe potuto andar rispettata fra il culto e le orgie di Bacco, ove santificavasi la ubbriachezza ed altri vizii? Che mai doveano lasciare di confortevole alle domestiche dolcezze e alla matronale dignità queste devote prostituzioni? Solone alza un tempio a Venere col denaro raccolto dalle matrone che presedevano a' luoghi infami: Periandro ad onorare la moglie Melissa, ordina che tutte le Corintie si portino nude al tempio di Venere Afrodite. Aristofane rivela sulla scena tutte le raffinatezze del libertinaggio. Che più? Socrate stesso, sì virtuoso, guida i suoi discepoli a veder Teodata che posava ignuda dinanzi ad un pittore, e le preconizza nuovi avventori, e le insegna come accalappiare gli amanti.

Nè a tanti incentivi di dissolutezza facea ritegno la morale, perchè ridotta a mera speculazione di filosofi, senza nessuna influenza sui costumi privati e pubblici, senza essere neppur sorretta mai dalla legge. Nè la legge nulla avrebbe più potuto in Atene, in cui la incallita abitudine ai turpi o spensierati godimenti, spingeva tutte le classi a farsi vita del banchettare e delle amene lascivie. Sicchè anche quando la poesia, ed il canto, e l' aspetto di tante mirabili opere d' arte, pareano risollevar l' animo dalle sensualità in cui giaceva, venivano le facili belle a mescere i lor lenocinii nei crocchi più colti, e a vie meglio trascinare i giovani a quella scostumatezza di cui i più maturi davano l' esempio.

Ad ogni tratto quindi si fa manifesto come l' elevatezza vera dell'animo dovesse essere quasi nulla in un popolo, i cui costumi, le cui discipline liberali, le cui leggi si davano la mano a corrompere. Poeti e scrittori gareggiano per fare immortali le bellezze da conio. Pittori e scultori tanto più

Digitized by Google

vanno celebrati quanto meglio rappresentano le più famose fra esse. Gli uomini, tenuti i primi della nazione, menano pubblico vanto d'inverecondia, e Temistocle scorre Atene con quattro cortigiane sul carro: ed Alcibiade si fa dipinger nudo in braccio a due nude, ed Arpalo alza una statua a Pitionice dai facili abbracciamenti; ed Aspasia signoreggia Pericle, aggioga Alcibiade, inretisce il grave Socrate; e Lastenia si fa discepola a Platone, per essergli maestra tutt'altro che di platonici amori; e Frine (cumulo di vituperevole impudenza) offre ai magistrati di rifabbricar l'abbattuta Tebe col prezzo dei mercabili colloquii suoi. Così le Eterie dipinte il volto, le labbra, il ciglio, le chiome procedevano altere di lor trafficabili vezzi le vie di Atene, ragunavano circoli, si mostravano discinte nei bagni, nelle palestre, fin nei teatri talvolta; e abbellendo colle grazie dello spirito il vizio, svogliavano dalle virtù casalinghe e dai vincoli sacri della famiglia. D'altre infamie non parlo perchè solo a ricordarle mettono negli onesti ribrezzo, e tanto maggiore quando si pensa che venivano fin sancite dalla legge, nè aveano riprovazione neppure da que' filosofi che noi chiamiamo insigni, e pompeggiavano (orrendo a dirsi!) quasi fossero virtù, nelle pagine dell'idolatrato Platone.

La gioventù d'Atene si tuffava a chius'occhi nell'orgie della scioperatezza, sprecando i giorni e le sostanze fra le ganze e il gioco dei dadi. Così, mentre i ricchi smoderavano nel lusso, i poveri oziosi, cenciosi, si schermivano dai rigori del verno entro alle stufe del Cinosargo, ove si esponevano i bastardi, e riparavano le cantoniere più vili. Alcuni intanto allettavano la frolla inerzia del ricco collo scrocco, coll'adulazione menata a ridda per le mense de' grandi, pei quali era quasi un obbligo il mantenere tal ribaldaglia. Costoro, che diceansi con greca voce *parassiti*, cioè scrocconi, non ad altro miravano che a guadagnar pranzi, a satireggiare

chi non li pagava, esultanti a tutte le fortune, lagrimosi ad ogni sventura, purchè venissero pietanze e denari.

Spregiati i vincoli di famiglia, e la santità delle annegazioni virtuose; fatta la religione scusa o meglio eccitamento quando a libidine, quando a vendetta, dovea seguirne che i diritti d'umanità e di giustizia andassero interamente frantesi; perciò la guerra considerata come un mezzo legittimo d'acquisto, assomigliata ad una caccia contro animali nati per obbedire, e che si ricusano alle catene. — Da tutto questo dovea uscirne come il più santo di tutti i diritti, l'orrida piaga della schiavitù che infosca tutta la luce di che i pedanti tentarono irradiare l'antica società. Sopra 20,000 cittadini liberi, l'Attica sola numera 350,000 schiavi; 460,000 ne aveva Corinto; altrettanti Egina; 300,000 l'Arcadia e così via. In fine cinque sesti della popolazione considerati come cosa, bistrattati come bestie, e come tali fatti merce da traffico, e tanto vile che ognun d'essi costava 300 dramme per testa, il quinto d'un buon cavallo d'allora. E dire che di questi infelici neppure la più illuminata filosofia prendeva le difese, giacchè Aristotile, il gran pubblicista, chiama gli schiavi *proprietà animata*, differenti dal cittadino quanto l'anima dal corpo, l'uomo dalla bestia: e il divino Platone, padre della sublime filosofia, nega a questi sciagurati perfino il diritto della difesa personale.

Questo, pur troppo, è l'orribile fondo su cui spicca florida di mille allettatrici sensualità quell'arte greca che da secoli ci pongono innanzi a modello di perfezione; quell'arte greca che tutto avviva di diletti e di gaudio, tutto sa colorare di rose, fuorchè il bello morale, giacchè per essa altro bello non v'era se non quello di una forma squisita, viva, leggiadra, ma forma sempre, la quale non chiude gli alti concetti della umana spiritualità, cioè le virtù generose, l'annegazione magnanima, la libertà dell'individuo ordinata e ristretta a'van-

taggio del corpo sociale. Ma tante illusioni, la Dio mercè, vanno ogni giorno più perdendo terreno, e per opera vostra, o miei Giovani, i quali meglio di noi, a cui spunta sul capo la neve degli anni, e ricrescono, per quanto ricisi, i polipai del pregiudizio, sentite nell' animo come l' arte sia trastullo inutile, se di tinte allettevoli soltanto si appaga; sicchè a coloro che vi dicono, non essere in voi la potenza di raggiugnere il bello dell' arte greca, potete adesso con nobile orgoglio rispondere, che andate superbi di non mirare ad altre bellezze che a quelle del sentimento, ad altra arte che a quella del vero morale, ad altre azioni che a quelle della virtù.

Da quanto vi ho detto sull' anteriore civiltà comprendete dunque, che l'arte chiamata ad esserne la interprete non potea mirare che a pompe esteriori negli edifizii, a riproduzioni dei più bei modelli naturali nelle sculture e nelle pitture. La storia artistica di questo periodo a cui ora vi prego di porgere la gentile attenzione vostra, vi confermerà questo fatto con evidenza irrecusabile.

Darò principio al mio esame dall' Architettura. Ricchi, suntuosi, magnifici son tutti gli edifizii di questa età, ma in particolare i tempii, che in Atene portano, durante l' epoca di cui discorro, il marchio delle proporzioni le più giuste, dell'armonia più perfetta. Lo stesso merito hanno pur quelli del Peloponneso. Nella Jonia per lo contrario spicca la leggiadria e la eleganza, mentre nella Sicilia i tempii conservano la vecchia forma dorica, in tutta la sua imponente e maschia grandiosità.

Novererò qui i più celebri, d' alcuni de' quali ci rimangono grandiosi avanzi, d' altri poco più che l' icnografia. In Atene durano tuttora bastevolmente conservati, almeno nel colonnato esteriore, il tempio di Teseo e quello di Minerva detto il Partenone; di certo i più armonici, i più corretti, i più suntuosi che ci rimangano dell'antichità ellenica. Il primo

costrutto fra l'anno 4.to dell'olimpiade 77.ma fino oltre la 80.ma, è d' ordine dorico con colonne e cornicioni di marmo pentelico. Molte fra le pregevoli metope e i bassirilievi del fregio interno che lo decoravano, furono da non molt'anni trasportati nel Museo britannico.

Più ancor mirabile per la squisita correzione de'suoi profili, e per la giustezza delle sue proporzioni, si mostra il Partenone, dorico anch'esso e tutto di marmo pentelico; a cui furono architetti Ictino e Callicrate sotto il dominio di Pericle. Come nel tempio di Teseo, otto colonne ne formano le due fronti, sedici per parte i lati esterni. L'interno è *ipetro* ovvero scoperto, con sedici colonne in giro, a cui altrettante ne andavano sovrapposte. L'oro ed i colori che ornavano alcune membrature, come appare da qualche pezzo che ancora conserva l'uno e gli altri, dovevano dargli aspetto di sfarzosa magnificenza. Questo tempio, di cui nel medio evo i cristiani avevano fatto una chiesa, che i Turchi stessi rispettarono, sofferse principalmente nel 1687 dell'era nostra, quando l'armi della veneta repubblica, capitanate da Francesco Morosini, bombardarono Atene; ma più assai fu guasto da Lord Elgin, che lo spogliò delle statue de'frontoni, delle metope e di gran parte dei fregi interni della cella, opere di Fidia e della sua scuola, per trasferire tanta copia di preziosi marmi nel Museo britannico. Buon ch'egli riscattò in qualche modo il non lodevole fatto, esortando l'inglese governo a far gettare su parte di tali gemme le plastiche, e a mandarle in dono a parecchi fra gl'Istituti d'arte d'Europa. E nel novero entra anche l'Accademia nostra, la quale le conserva nelle sue sale, affinchè vi sieno proficuo insegnamento a conoscere in che bel modo i Greci dell'età fidiaca traessero le belle forme dal vero, e quindi a diffidare di quelle artificiose e dal naturale lontane, portate dai marmi posteriori di un secolo a Fidia.

Digitized by Google

Singolare per la sua disposizione, quanto elegante pei suoi profili, è pure in Atene il tempio di *Minerva Poliade*, antichissimo santuario, che fu ricostrutto dopo la guerra persica. Questo tempio, a cui Pausania dà il nome di *Eretteo*, perchè racchiudeva la sorgente sacra *Eretteia*, presenta nella sua distribuzione un addossamento di parti della quale non è dato indovinare la causa. Esso è doppio, avendo ad occidente una sala saparata detta il *Pandrosio*, e ad oriente un prostilo e due sale. Costrutto su due piani differenti, si avanza a mo'di terrazza ad oriente e mezzodì; a settentrione e ponente si rizza colla muraglia cieca sino al tetto. Offre quindi tre facciate, due delle quali composte di quell' ordine jonico a molte spire nella voluta, di cui si valsero sempre i Greci sino all' epoche romane, la terza è formata da stupende cariatidi rivestite di tutto il lusso che poneano le vergini ateniesi nelle feste panatanaiche sacre a Minerva Polia, cioè protettrice della città; quelle feste, che ordinate da Teseo in memoria dello aver congiunte tutte le tribù attiche, tornavano ogni quint' anno a rinnovare esercizii di molta ed utile istruzione al popolo, imperocchè i rapsodi vi recitavano gli episodii epici, i filosofi disputavano, e appositi cantori vi cantavano i poemi di Omero. Tanto le colonne che i fregi come le or citate cariatidi, dice Muller, sono di una finezza d' esecuzione che non si rinviene in nessun altro monumento greco, ed io presto fede a tale asserzione, perchè in una di queste cariatidi che fu deposta nel Museo di Parigi, vidi tale una squisitezza di scalpello ed una eleganza di parti, che appena appena mi sembra raggiunta dalle migliori statue veramente greche che mi fu dato d' osservare finora.

Anche ad Eleusi conservansi avanzi considerevoli del gran tempio di *Cerere* alzato da Coriebo, Metagene e Xenocle sotto la direzione di Ictino, uno degli autori del Partenone. Da quanto rimane scorgesi chiaro, che la cella andava formata

di quattro ordini di colonne doriche, disposte in due piani, e coperte, al dire di Plutarco, da una vôlta, nel centro della quale schiudeasi una lanterna a dar luce. Era quindi il solo tempio che in parte somigliasse alla basilica romana e cristiana, e sicuramente presentava codesta singolare disposizione, a causa de' famosi misteri eleusini che dentro vi si celebravano. Basterà farvi un cenno del modo col quale voleansi condotti questi misteri, e delle prove che si esigevano dagl' iniziati, perchè comprendiate tosto come fosse necessario un luogo ampio ed inaccessibile ai profani per esercitarvi tutti i curiosi tirocinii d' iniziazione. Coronato di mirto, l' adepto conduceasi nel tempio, ove egli purificavasi da prima coll' acqua lustrale, e tosto dopo ascoltava la lettura dei misteri, contenuti in un libro chiamato *Petroma;* in seguito i sacerdoti lo faceano passare d'improvviso dalla luce alle tenebre per provarne il coraggio con grida di ogni sorta, con immagini e spettri spaventosissimi. Dopo ciò veniva rimandato, non senza prima fargli giurare il più fitto segreto, il quale se da alcuno tradito si fosse, la era spacciata per lui; giacchè i *pietosissimi* sacerdoti sul fatto lo uccidevano o lo faceano uccidere. Queste cerimonie terribili duravano nove giorni, e si frammischiavano a giuochi ed a feste. Istituiti da Eumolpo 1356 anni av. G. C., celebravansi i misteri d' Eleusi ad ogni cinque anni dagli Ateniesi, che avevano il diritto di eleggere il gran sacerdote o Jerofonte.

Altri avanzi di tempii conserva pure l' Attica fra cui primeggia quello di Nemesi a Ramnunte, *periptero dorico*, nel quale vedesi ancora una ricca ed armonica policromia frammista a dorature nel gocciolatoio esterno, e nella parte della cornice immediatamente superiore al fregio.

Con eguale ordine e pari disposizione sorgeva pure quello di Pallade al capo Sunio, alzato nelle epoche di Fidia.

In questa età, grandiosissimi tempii si elevarono nel Pe-

loponneso, nella Jonia e nella Sicilia. — Nella prima di queste provincie merita speciale osservazione quello di Giove ad Olimpia, eretto da Libone d'Elea, 550 anni innanzi G. C. col bottino tolto a Pisa di Grecia, compiuto poi nel 435. *Esastilo, periptero ed ipetro*, conserva ancora intatto il pronao, l'opistodomo e la ristrettissima cella.

Il tempio di Apollo Epicurio a Figalia fu costrutto da Ictino d'Atene verso il 430 innanzi l'era. È anch'esso *esastilo, periptero, ipetro*, e lascia discernere quale ne fosse la struttura, perchè da ambo i lati maggiori veggonsi 15 colonne d'ordine dorico. Quelle dello interno erano invece ioniche, disposte in modo da chiudere in mezzo nicchie. Dietro la statua della divinità stava una colonna votiva corintia.

Il tempio di Tegea in Arcadia, costrutto dallo scultore Scopa l'anno 396 avanti l'era, tiensi come il più grande e insieme il più bello del Peloponneso. La unione delle colonne ioniche allo esterno, colle doriche sormontate da corintie nello interno, fa di questo monumento uno de' più singolari per la storia dell'arte, e manifesta con quanta libertà i Greci trattassero l'architettura senza farsi schiavi a regole indeclinabili.

La città d'Epidauro nell'Argolide, famosa per aver dato nascimento ad Esculapio venerato colà siccome nume, possedeva monumenti ragguardevolissimi. Quivi, in una valle romita, fiancheggiata da alte montagne, aveavi un tempio consecrato a questo proteggitore della medicina, tempio a cui faceano corona boschi di cipresso. È ad esso che si portavano in pellegrinaggio centinaia di malati, i quali dopo aver consultato gli oracoli di Esculapio, probabilmente tenebrosi allora quanto a'dì nostri, se ne tornavano guariti, non già per la virtù di quegli oracoli, ma per quella delle sorgenti minerali che scaturivano poco lunge dal santuario. Dopo questo tempio aveavi un edifizio circolare eretto in marmo bianco dallo scultore Policleto, e dipinto con pitture allusive

ad ogni sorta di sensuale ebbrezza, dal celebre pittore Pausania di Sicione. Pare che questo sito servisse come di ricreazione ai valetudinarii, a cui veniva di cara distrazione anche un teatro ed uno stadio.

Nella Jonia nessun tempio di questa età superò in fama quello di Apollo Didimeo a Mileto, ricostrutto dopo che l' antico dei Branchidi era stato bruciato da Dario nel 497 av. G. C. Peonio e Canaco, allievo di Polieleto, ne furono gli architetti. Dagli avanzi rilevasi ch' era jonico, e in quanto a disposizione *diptero*, *decastilo*, *ipetro*.

Da quel Piteo, della cui vasta dottrina parla a lungo Vitruvio, fu elevato il tempio di Minerva Poliade a Priene, che alzato molto tempo prima di Alessandro, fu però da lui consecrato, come lo attesta un' iscrizione incisa sud uno dei pilastri del pronao. Esso è d' ordine jonico con undici colonne nei lati, fiancheggianti i propilei ove stanno capitelli ornati di grifi.

Due tempii, entrambi d'ordine jonico, conta il Peloponneso alzati da Ermogene, il quale, secondo Vitruvio, sarebbe stato l' inventore della disposizione *pseudo-diptera*, di cui toccheremo più sotto. L' uno era quello di Bacco a Teo, l' altro chiudeva il simulacro di Diana Leucofrina a Magnesia.

La Sicilia conta pure tre opere gigantesche di questo periodo, cioè il vastissimo tempio di Giove Olimpico ad Agrigento, quello maggiore di Selinunte e l' altro di Segesta, tutti d' ordine dorico del più grave stile.

Codesti tre tempii, al dire di Diodoro, non ebbero il loro compimento, essendone stata interrotta la costruzione a cagione della guerra che i Cartaginesi portarono in Sicilia nella olimpiade 93.ª, vale a dire nell'epoca di Pericle. I due ultimi, sebbene si debbano ritenere del più grandioso stile dorico, nulla per altro presentano di particolare perchè si debbano

far tema di speciali osservazioni; ma il primo offre caratteri e circostanze così diverse dalle comuni, da meritare l'attenzione vostra. — I pronai delle due facciate hanno nel centro, anzichè un intercolonnio, come quasi in tutti i tempii e gli edificii greci, una colonna, per cui l'ingresso principale visto da lunge, dovea parere, quando l'edificio era intatto, diviso in due parti. Tutti gli spazii situati fra le colonne nel giro del tempio, eccetto i due di mezzo, si conobbero chiusi anticamente da un muro che correva un poco più indietro del semidiametro delle colonne stesse. La periferia di esse colonne, che rimaneva distaccata dal muro, risultando poco meno di 22 piedi, se ne dedusse di conseguenza che ogni canalatura avesse circa due piedi di larghezza nella parte inferiore delle colonne, e che perciò giustamente affermasse Diodoro, come dentro ad una di queste potesse adagiarsi un uomo comodamente. Le colonne nello interno furon rinvenute quadrate come indicava il siculo scrittore. Il mezzo della cella credesi che rimanesse scoperto, a somiglianza dei tempii *ipetri*, perchè la divinità cui era consecrato il tempio comportava, secondo gl'insegnamenti di Vitruvio, che fosse in tal modo edificato. Le colonne doriche non differivano, rispetto ai profili, delle altre usate nei tempii di Grecia, ma aveano di più una specie di base composta di due listelli a distanza fra loro, che chiudeano un collarino non iscannellato. Secondo Diodoro, nel portico orientale stava rappresentata la guerra de' giganti, scultura, a dir suo, dignitosa e per grandezza e per bellezza; nell'occidentale poi l'eccidio di Troja. Nulla essendosi trovato di così fatte sculture, molto pugnarono gli eruditi per fissar la situazione in cui queste doveano stare assestate; nè con minor impeto s'accapigliarono quando si fecero a rintracciare quale ufficio e qual posto avessero le famose figure de' Giganti, che nel medio evo guadagnarono a quest'edifizio il nome dei *Pilieri de' Giganti.*

Ora non ne rimangono che pochi frammenti, dai quali però si rileva, come gl' indicati colossi avessero circa 25 piedi di altezza. La più accreditata opinione è che rappresentassero telamoni o cariatidi, e stessero collocati sopra le colonne, a fin di reggere la cornice. Ma il Canina con buone ragioni combatte tal congettura, osservando, che se questi colossi fossero stati disgiunti dalle sculture effigianti la guerra dei Giganti, Diodoro, che ci descrisse a minuto tutte le parti del tempio, non avrebbe dimenticata tale singolarità. Laonde pensa che facessero parte delle indicate sculture, tanto più che le pose di questi giganti si combinano col soggetto descrittoci da Diodoro. Che che ne sia, egli è certo che se nella disposizione generale questo tempio non offre la maggiore purezza del greco stile, la sua vastità dovea farlo imponente, imperocchè le colonne sorpassavano in grandezza quelle di ogni altro edificio greco conosciuto.

Ora che vi accennai i principali tempii di questo terzo periodo dell' arte di cui ci restano più o meno importanti reliquie, gioverà, io credo, che senza diffondermi in minute analisi, allo scopo mio non opportune, sulle differenze di proporzione e di membrature che ognuno d' essi presenta, vi accenni, particolareggiandone i casi, la disposizione rituale del tempio greco e gli usi cui veniva consecrato, perchè possiate conoscere, come acconcio perfettamente a questi usi, non potrebbe esserlo del pari a quelli dei nostri giorni, in particolare se religiosi.

I primi tempii di Grecia erano, ciò che già dissi in altra lezione, di legno, come quello che Agamede e Trofonio dedicarono a Nettuno, e come l' altro di Diana ad Efeso, che abbruciato, si rifabbricò di pietra. Pausania dice d' aver veduto ad Elide un tempio senza muraglie ove il tetto era sostenuto da colonne di quercia.

Giunta al massimo grado del suo incivilimento molti tem-

pii contava Grecia in ciascheduna città, e il più magnifico di questi era sempre destinato al Dio tutelare, come p. e. quel di Minerva ad Atene, di Diana ad Efeso, di Giove in Olimpia, di Venere a Pafo ed a Cipro.

Secondo Vitruvio, il carattere de' tempii veniva determinato dall' indole della divinità cui erano consecrati. Al dir suo, i santuarii di Minerva, d' Ercole, di Marte faceansi dorici, perchè a così fatti dei per le virtù loro convengono, egli dice, edifizi senza delicatezze; quelli di Venere, di Flora, di Proserpina, delle Ninfe, foggiavansi corintii, perchè le opere più gracili e floride, ornate di fogliami e di volute, parevano attagliarsi a queste molli divinità. I tempii invece di Giunone, di Diana, di Bacco, facevansi jonici, perchè tenendo queste divinità, per certa guisa, il mezzo fra il severo costume ed il molle, meritavano di venire annunciate da un ordine formante una temperata transazione fra il dorico ed il corintio. Ma i ruderi e le memorie storiche non raffermarono l' asserto vitruviano, giacchè ci mostrano invece applicato il dorico anche a que'santuarii che, giusta il latino scrittore, dovean essere o jonici o corintii. Così rimase provato una volta di più come l' onorando Vitruvio scrivesse il suo trattato a Roma senza aver mai veduto, non solo i monumenti di Grecia, ma neppure quelli della Magna Grecia e della Sicilia, che gli stavano tanto vicini.

I popoli della Doride disponevano i tempii in modo che voltassero le quattro fronti verso le quattro plaghe, di maniera che l' ingresso dell' edifizio riguardasse l' occidente; così quelli che si recavano ai sacrificii vedevano di faccia la statua del nume che sembrava avanzarsi dalla parte di levante; ma gli Attici per contrario ne presentarono l' entrata ad oriente.

1.° Il tempio propriamente detto ναὸς ἱερὸν, aveva quasi sempre la forma di un paralellogramo e portava differenti

nomi a seconda della disposizione delle colonne da cui era decorato. L'ordinanza più semplice e più antica fu quella del tempio ad *ante*, con greca voce, ναὸς ἐν παράσταδος, la cui facciata principale offeriva due colonne nel mezzo e due ante o pilastri applicati alla testata dei muri laterali. Di tal sorta ne abbiamo esempii nel tempio di Temide a Ramnunte e nell'altro di Diana Propilea ad Eleusi.

2.° Tempio *prostilo* è quello in cui le ante veggonsi surrogate da colonne isolate che componendo una fronte tetrastila (cioè di quattro colonne), portano un frontespizio, e formano un vestibolo aperto ai fianchi. — Un esempio ce lo porgerebbe il tempietto jonico di cui rimangono belle reliquie ad Atene presso il fiume Ilisso; questo però è non solo *prostilo*, ma *anfiprostilo*, cioè doppio prostilo, vale a dire con due facciate eguali, che consistono ciascuna in quattro colonne.

3.° *Anfiprostili* pure si dicono tutti que' numerosi tempii che in entrambi i prospetti offrono sei colonne sormontate da frontone.

4.° Dicesi *periptero*, ovvero *ala in giro*, il tempio nel quale il colonnato della facciata ripetevasi intorno alla cella di modo, che il santuario fosse circondato in tutto il suo perimetro da colonne isolate. Il più gran numero di peripteri ha sei colonne di fronte, ma alcuni ne presentano otto, come p. e. il Partenone e il tempio di Teseo, e allora dicevansi *peripteri ottastili*.

5.° Quando le colonne laterali, anzichè essere isolate, si incastrano nel muro della cella, il tempio prende nome di *pseudo-periptero*, ovvero falso periptero. Di tal genere era il tempio di Giove ad Agrigento di cui testè parlai.

6.° Del *diptero* che presentava nei fianchi una doppia colonnata formante doppia galleria tutto all'intorno, conservansi magnifici esemplari nei tempii di Cibele a Sardi, di Giunone a Samo, di Apollo a Mileto, di Giove ad Atene ecc. ecc.

Quando una delle file del colonnato veniva soppressa, ovvero addentravasi nel muro, e davasi alla galleria esterna la larghezza di due intercolonnii, il tempio chiamavasi *pseudo-diptero*. Tali eran quelli di Giove a Selinunte e di Diana a Magnesia.

Oltre agl' indicati tempii rettangoli, i Greci alzavano santuarii circolari che Vitruvio divide in due classi, i *monopteri* che componeansi d' un ricinto di colonne posate sopra uno stilobate, ed i *peripteri monopteri*, che constavano di una cella, intorno alla quale giravano colonne posanti egualmente sopra uno stilobate. Di codesti tempii rotondi, non ci rimase in Grecia esempio nessuno, giacchè il monumento rotondo di Lisicrate ad Atene, di cui parlerò in altra lezione, non è altrimenti un tempio.

V' hanno tempii che presentano una disposizione differente dalle ricordate, come è p. e. quello di Cerere ad Eleusi ch' è quadrato, e l' altro triplice alzato nell' Acropoli d'Atene a Minerva Poliade, ad Eretteo ed a Pandrosia; ma così fatte eccezioni sono invero rarissime.

I tempii più vasti muravansi, d' ordinario, sopra un terreno sacro circoscritto da un chiuso di muro detto *peribolo*, fornito d' un solo ingresso. Questo peribolo, che negli ultimi tempi della greca indipendenza, veniva decorato di portici e colonnami, rinserrava qualche volta, oltre il principal tempio, boschi sacri, fontane, grotte, cappelle, tesori, colonne con su incisi i trattati di pace o d'alleanza, statue ed are. Lo ingresso dei *periboli* era sovente annunciato, come ad Eleusi ed al Sunnio, da vaste costruzioni dette *propilei*, che descriverò nella ventura lezione. Il principale altare veniva posto entro a codesto spazio, dirimpetto allo ingresso del tempio, in fondo alla gradinata e sopra un piano inferiore a quello ove posava la statua del nume. Di faccia surgeva uno spazio circondato da balaustri ove si sgozzavano le vittime prima di portarle sull'altare.

Digitized by Google

Nei tempii non v'erano di solito sostruzioni. Però fra le rovine del santuario d'Eleusi fu rinvenuta una cripta che formava sotto la cella un andito sotterraneo, ma è da pensare che il tempio di Cerere servisse per quella formidabile fantasmagoria di misteri di cui vi toccai più sopra, la quale avea bisogno di siti per piantar trabiccoli e congegnare le furbesche trasformazioni ed apparizioni, opportune ad accalappiare la credulità degl'iniziati.

I tempii *prostili* cominciavano con un vestibolo chiamato *pronao* che guidava ad una cella, nella quale rizzavasi la statua del nume. Le altre specie di tempii aveano tutte un secondo vestibolo posto all'altra estremità del monumento e simile al portico della facciata. Tale vestibolo, dell'identica forma del pronao, diceasi *opistonaos*. Spesso il vano interno della cella andava diviso trasversalmente in due parti. Allora una di queste parti, opposta all'ingresso, serviva di repositorio agli oggetti preziosi, appellato perciò *opistodomo*, destinato spesso a contenere i tesori dell'erario. Infine nei tempii molto estesi, come p. e. il Partenone, la cella veniva divisa in tre navi da due file longitudinali di colonne. Se il tempio poi era *ipetro*, vale a dire se il centro della parte interna era senza tetto, aveanvi allora due ordini di colonne l'uno sovrapposto all'altro. Di simile disposizione, chiamata appunto *ipetra* perchè, mancandovi il tetto, una parte ne rimaneva all'aria aperta, Vitruvio ci diede le regole, e le rovine ci additarono il fatto; ma nè Vitruvio, nè le rovine ci spiegarono la ragione di tal forma la quale soltanto si rinviene nei tempii più ampii. Quindi è che, come di solito, gli eruditi almanaccarono nel vasto oceano delle congetture per trovar le cause che indussero i Greci ad adottare ne' tempii maggiori tale sistema. Ma per quanto s'arrovellassero a stiracchiare il testo di Vitruvio, ed un passo di Plutarco nella vita di Pericle, non giunsero a dirci nulla di concludente. Ad alcuni non parve impossibile che tale di-

stribuzione fosse originata dal bisogno di reggere con vigorosi sostegni la soverchia larghezza de' tetti, ma allora perchè scoperta la parte centrale della cella? Vero è che nel tempio di Apollo a Bassa le tre navi formate da colonne erano coperte da un tetto, senza indizio di cella scoperta: ma perchè tale singolarità in questo solo ricinto sacro? Confessiamo dunque, che se la scienza archeologica non giunge a trovar qualche fatto che stenebri la fonda ignoranza nostra, non c'è dato venir in chiaro delle ragioni che voleano edificati *ipetri* certi tempii ed altri no. Sola cosa che possiamo con sicurezza asserire ell'è questa, che il secondo ordine degl' *ipetri* dovea contenere un soppalco e gallerie praticabili, giacchè nel gran tempio di Pesto ed in quello del Partenone, *ipetri* entrambi, rinvengonsi scale nella grossezza de' muri che conducono precisamente sino all'altezza del suolo che dovea essere formato dai predetti soppalchi. Non sarebbe dunque più vero che la cella avesse a servire pei soli sacerdoti, giacchè essi di queste logge, d'altra parte molto ampie, non doveano saper che farne. Per chi ed a che dunque si faceano? Nuova ignoranza, la quale ci prova una volta di più come l'archeologia, tuttochè sì avanzata adesso, debba ancora adoperarsi assidua prima di tutta conoscere la vita religiosa e civile degli antichi. Siccome per altro nel fitto buio, a qualche cosa giova anche un piccolo lumicino, così m'attento, fra tanta notte, portare innanzi un passo di Vitruvio al capo 2.° del lib. 1.° sfuggito agli archeologi, il quale, se appoggiato su fatti anzichè frutto della fantasia dello scrittore, potrebbe dar più che una debole luce sull'argomento. Afferma egli che era costume (non dice dove) *di erigere ipetri i tempii di Giove fulminatore, del Cielo, del Sole e della Luna, perchè gli effetti e le apparenze di queste divinità noi le vediamo nel cielo ed allo scoperto.* Ma perchè allora erano ipetri quelli di Teseo, di Minerva, di Diana, ecc.? Codesta disposizione però potrebbe aver avuta

la sua causa nell' uso a cui d' ordinario consecravansi i tempii *ipetri*. Essi non servivano soltanto al culto, ma racchiudevano numerosi capi d' arte, sicchè teneano in certo modo il posto de' nostri musei. La statua del nume, cui il santuario veniva consecrato, stava nel fondo della cella sopra un alto piedistallo. Simile statua era talvolta un colosso di quaranta o cinquanta piedi d'altezza contesto d' avorio e d' oro. Tali erano quelli che Fidia condusse pel tempio di Giove in Olimpia e per l' altro di Minerva Partenonia in Atene, di cui avremo a parlare quando toccheremo della scultura di questo periodo. La parte in cui stava il simulacro diceasi *secos*, e chiudevasi con una specie di parapetto ad altezza d' appoggio. Oltre agli altari od are poste fuori del tempio, ve ne erano sovente alcuni entro alla cella stessa, e sempre uno dinanzi alla statua del nume. Simili altari foggiavansi or quadrati or rotondi, e aveano a fregio ghirlande, con teste d' animali ed altri sacri attributi. In uno stesso tempio potevano esservi parecchie divinità, che stavano allora in nicchioni separati. Qualche volta più statue circondavano il simulacro principale.

Nei tempii conservavansi ancora gli antichi idoli in legno colorato, e rivestiti di ricchissimi abiti di cui già tenni discorso nella lezione sul primo periodo dell' arte greca.

Le celle nello interno erano decorate spesso da ricchi fregi a bassorilievo, come quelli del tempio di Teseo e di Minerva ad Atene, ma più spesso da pitture che molti archeologi tengono fossero eseguite a fresco o all'encausto sul muro, ma che Raoul-Rochette dice fossero tavole dipinte sul legno e appese ne' santuarii come offerte religiose. Il tempio di Minerva a Siracusa ne conservava una gran collezione di cui Verre, il più gran ladro della sempre rapace Roma antica, s' impadronì con tutti gli altri tesori della Sicilia.

I ritratti dipinti sugli scudi erano pure parte primaria della decorazione nei tempii. Questi che d' ordinario presen-

tavano la figura di faccia, erano dalle città consecrati ai cittadini che avevano della patria ben meritato. Disponeansi egualmente intorno alle pareti, e tavolette votive di legno, di marmo o di bronzo, e vasi, e ricchi vestimenti, ed armi, deposte colà, di solito, in memoria di grandi avvenimenti. I troni e le sedie votive, i candelabri, le tavole tripodi e quadripodi, teneano pure gran parte nel mobiliare de' templi. Su queste tavole deponeansi i frutti e le diverse oblazioni e i pasti sacri che preparavansi per le divinità, ma che riempivano invece l' epa dei loro venerandi rappresentanti, i sacerdoti. L'*Ereo* d' Olimpia conteneva una tavola d' oro e d'avorio su cui i vincitori nei giochi pubblici depositavano le loro corone. Per ultimo in molti tempii vedeansi di bronzo statue equestri, cavalli, bovi, quadrighe e letti che portavansi in processione nelle pompe sacre, e su cui, al dire di Pausania, i sacerdoti coricavano le statue delle divinità.

Da tutto ciò vedesi dunque, come il tempio greco, specialmente quando ipetro, non fosse soltanto il santuario delle credenze religiose del popolo, ma anche il museo delle sue arti e delle sue glorie nazionali. Per aver idea della preziosa ricchezza che stava chiusa in codesti asili, basta leggere quanto ci raccontò Pausania su quello di Giove ad Olimpia e di Apollo a Delfo. S' intenderà allora bene quanta importanza la nazione greca ponesse ai tempii, e come vi dovessero essere con rispettoso amore venerati, e quindi originassero negli Ellenii profondo rammarico quando li videro spogliati di tanti capo-lavori dal console Mummio nel 146 av. l'era e dalle eroiche coorti romane che l' ajutarono in quella insigne rapina. Aggiungerò che il tempio era qualche cosa di così intimamente legato alla gaia vita de' Greci, che togliere la decorazione e la splendidezza ai loro tempii, era come se a noi togliessero adesso i caffè, o i pubblici passeggi. In quei prostili, in quegli esterni peristilii, fra quegli aperti colon-

nami, l'uomo soleva passar molt'ore del giorno in cerca d'amici coi quali dilettosamente conversare. La divinità stessa, chiusa nella cella, di cui que' portici eran lieto ricinto, nulla avea di grave, di severo, di nemico alla sensualità, per suscitare un rispettoso terrore in quelle anime epicuree. Qualunque ella si fosse, troppo era stata anch'essa in preda alle debolezze del senso, per non godere di vederle e pensate e riprodotte dai mortali intorno al suo altare. Quindi è, che essendo il tempio uno de' più ilari ed ambiti centri del festoso vivere de' Greci, gli architetti seppero dargli sempre un aspetto di ricreante serenità, di grazia aperta e giuliva: seppero industremente foggiarlo a luogo, piuttosto adatto alle mille distrazioni della parola mondana e del conversevole passeggio, che non opportuno ad una riunione di genti devotamente affollate intorno al santuario di austera religione.

Non crediate però che i magnifici tempii di cui ho tentato offerirvi, come ho saputo e potuto, un abbozzo fossero di una vastità smisurata, all'eccezione di quello di Diana ad Efeso e di Giove Olimpico ad Agrigento. — Se li paragoniamo alle più grandi chiese del cristianesimo, ci appajono angusti, anzi meschini. Un semplice confronto di dimensioni fra le aree di alcuni fra quelli e queste, vi proverà con evidenza il fatto.

L'area del Partenone, uno de' più grandi, è m.ri q.ti		2190
Il gran tempio di Pesto ne ha . . .	»	1426
Mentre invece S. Sofia a Costantinopoli descrive un'area perimetrica di.	»	9591
S. Maria del Fiore a Firenze di . . .	»	7881
S. Paolo a Londra	»	7809
Nostra Donna di Parigi di	»	6258
E S. Pietro poi di Roma di	»	20,000

Sicchè in esso contengonsi oltre nove aree del Partenone.

Di tutti questi mirabili monumenti della greca religione più non rimangono, eccettuati il Teseo ed il Partenone, se non crollanti rovine, peristilii intrarrotti, frontoni spezzati, spogli delle stupende loro sculture, avanzi mutili semisepolti nel suolo che sembrano preservati da una intera distruzione per attestare la non molto variata, è vero, ma pure squisita perfezione a cui era giunta quell'arte greca si splendida, si gaja di pompe, che avea saputo abbellire di brillanti fantasimi persino le idee più tremende della umana immaginazione, l'avvenire e la morte.

Nella ventura lezione vi accennerò la costruttura dei propilei, delle *Agora* o piazze pubbliche, delle Palestre e Ginnasii, dei Teatri ed Odei, ed infine delle case.

BIBLIOGRAFIA.

Stuart et Revett e J. J. Hittorf. *Antiquités d'Athènes et de l'Attique en 5 vol. traduit de l'Anglais.* Parigi, 1850.

Hittorf et Zanth. *L'Architecture antique de la Sicile* in fol. Parigi, 1850.

Serradifalco. *Le antichità della Sicilia.* Vol. 5 in fol. Palermo, 1842.

Canina. *L'Architettura greca dimostrata coi monumenti.* Un vol. in fol. Roma, 1827.

Gärtner. *Ansichten der am meisten erhaltenen griechischen Monumente Siciliens. Nebst genauer Vermessung des Tempels der Concordia zu Agrigent.* Un vol. in fol. Monaco, 1819.

Bluet, Ravoisié ecc. *Expédition scientifique de Morée ordonnée par le gouvernement français* ecc. Tre vol. Parigi, 1831-38.

Chandler Revett and Pars (*Society of dilettanti*) *Jonian antiquities.* Due vol. Londra.

Digitized by Google

DECIMATERZA LEZIONE.

Seguito del terzo periodo dell'arte greca.

Propilei. — Piazze. — Ginnasii. — Teatri. — Odei. — Case greche.

Se mancassero prove a chiarire che il venerando legislatore dell' antica architettura poco o nulla sapeva del modo di costruire de' Greci, o almeno non ne avea visto mai i monumenti, basterebbe il considerare che egli non tenne parola de' propilei, i quali frequentissimi surgevano per le greche città, sicchè ne abbiamo ancora quasi intatti parecchi.

Gli Elleni chiamavano προπύλαιον una costruzione avanzata in forma di vestibolo che fregiava l' ingresso d' un ricinto sacro, o serviva d' adito ad uno fortificato. Di questo secondo genere abbiamo un mirabile esempio nei propilei che guidano all' Acropoli d' Atene, i quali nell' aspetto e nella disposizione somigliano ai vestiboli o pronai de' tempii. Formati nella fronte da sei colonne doriche, s' alzano sopra una piattaforma o terrazzo scoperto e presentano cinque intercolonnii cui rispondono altrettante porte che mettono ad altro vestibolo interno. Questo, risultante di sei altre colonne, ma di

Digitized by Google

ordine jonico, allineate su due file e reggenti il soppalco, conduce, a mezzo di cinque gradini in ascesa, ad un secondo vestibolo composto di sei pilastri quadrati corrispondenti ad egual numero di colonne e formanti il prospetto interno sull' Acropoli. Al terrazzo salivasi per una magnifica scalea, che prendeva tutta la larghezza dell' edifizio, nel mezzo della quale stava disposta una rampa a larghe lastre di marmo subbiate a martello, perchè servissero all'ascesa de' cavalli e de' carri. A destra montando, vedeasi il tempio della Vittoria *aptera*, ovvero senza ali, così chiamata per non essersi saputa dagli Ateniesi la vittoria di Teseo sul Minotauro prima dell' arrivo del vincitore: a sinistra surgeva il famoso portico *Pecile* in cui Polignoto avea dipinti varii fatti della guerra trojana. I due grandi piedistalli che fiancheggiavano la gradinata, pare vi fossero stati aggiunti dai Romani quando si impodestarono d' Atene, imperocchè in quello a sinistra vi si lesse un'iscrizione che diceva, essere stato eretto quel monumento a Marco Agrippa figlio di Lucio nel 726 di Roma. Perciò si dedusse che sull' altro piedestallo vi fosse la statua di Cajo Cesare Ottaviano, stato nell' anno predetto collega nel consolato a Marco Agrippa. — L'architetto Mnesicle, che costrusse questi propilei di magnifico marmo bianco sotto l' amministrazione di Periele nel 436 innanzi a G. C., fece per certo opera che, tanto per la nobile grandiosità del concetto, quanto per la scelteza della materia, riuscì pregevole in modo, che Pausania ebbe a scrivere, esser questo edificio il più ammirabile che si fosse eseguito fino a' suoi tempi, sì pel volume de' massi, che per la bellezza del lavoro.

Di propilei aggiunti a tempii conserviamo ancora tre grandiose rovine. Quelli, cioè, di Cerere ad Eleusi, di Minerva sul capo Sunio e di Minerva Poliade a Priene. I primi son quasi una copia dei testè ricordati sull' Acropoli di Atene, e come essi vennero edificati di marmo, compreso il tetto, di

cui si rinvennero alcune antefisse e tegoli d'egregio intaglio e di correttissimo stile.

Men grandi eran quelli di Minerva a Priene, ma forse di un'architettura più nobile. Jonici come il tempio cui erano, si potrebbe dire, annuncio e prodromo, constavano di due prospetti tetrastili a colonne joniche striate, con capitelli che sentono del romano, molto più che le colonne angolari hanno la voluta posta per angolo, come nel tempio della Fortuna Virile a Roma. La parte mediana si componeva nell'interno vano di un cubo a pilastri isolati ed a bassorilievo, fregiati da singolari capitelli, jonici sì anch'essi, ma che per l'ordinanza loro potrebbero senza scrupolo chiamarsi compositi.

Più piccoli e più semplici di tutti sono i propilei del Capo Sunio che prendono sui prospetti loro la forma di un tempio in *Antis*. Le proporzioni delle colonne doriche da cui erano formati, scorgendosi conformi a quelle de' migliori edificii greci ricostrutti dopo la guerra persiana, se ne inferì, che all'epoca periclea anche questi appartenessero.

Alcune riflessioni corrono alla mente nel considerare questa sorta di edifizii, e prima d'ogni altra quella, che i Greci trattavano gli ordini colla più larga e libera maniera, senza star legati alle dure pastoje di regole invariabili. Vediamo in fatti, che tanto nei propilei d'Atene, come negli altri d'Eleusi, il dorico ed il jonico si accostano senza farsi mutuamente il broncio, si amicano per via, e anche variando nell'altezza rispettiva delle colonne, non offendono la ragione, spezzando la continuità della linea, imperocchè, mentre la colonna dorica nello esterno regge il suo fiero architrave, la jonica dello interno sostiene una cornice che comincia appunto sulla ricorrenza del fregio dorico. — In quelli poi di Priene è presentato un bell'esempio di libertà nella maniera di trattare i profili, esempio che vorrei stesse un po' nell'animo, e più nella matita, di molti architetti del giorno. Noi, se ab-

Digitized by Google

biamo un pilastro da porre a riscontro d'una colonna, non manchiamo di assestarvi un capitello che ripeta a puntino il profilo di quello della colonna. Operiamo noi secondo ragione? Non mi pare, imperocchè la ragione dice che una forma propria ad una superficie circolare, non possa attagliarsi bene ad una piana; e il fatto lo prova a sufficienza, giacchè quelle forme di foglie, di caulicoli o d'ovoli che pajono eleganti sul capitello di una colonna circolare, simigliano goffe sopra una quadrangolare, o, come vogliamo dirla, *pilastro*. E così appunto la pensavano i Greci, i quali i capitelli de' lor pilastri foggiarono differentissimi da quelli delle colonne, dando loro l'aspetto di sopraornamento leggero, poco risaltato e perciò scevero da ogni carattere di pesantezza che, dannoso anche quando sormonti sostegni cilindrici, lo è assai di più se addossato a paralellepipedi, giacchè allora l'effetto prospettico offre una risultante per diagonale, che sta alla forma geometrica vista di prospetto, precisamente nella correlazione della diagonale al lato.

Questa libertà nell'uso degli ordini i propilei ce la offrono anche negl'intercolonnii de' medesimi, i quali si modificano a seconda dell'uso cui veniano adattati. Perciò ristretti son quelli per cui non dovevano passar se non pedoni, larghi invece gli altri pei quali aveano libero transito cavalli e carri. Da ciò ne venne, che nei propilei di Atene e di Eleusi, lo intercolonnio centrale di entrambi i prospetti fosse tenuto doppio de' laterali, e quindi, invece di venir fissato, come in questi, da un triglifo e da due mezze metope, lo fosse da una metopa nel centro, due triglifi e due mezze metope. Ragionevole, anzi indispensabile licenza, giacchè per quell'intercolonnio centrale dovean passare i ruotabili.

La disposizione de' propilei, una delle più belle dell'architettura greca, perchè più opportuna all'uso, consigliò ad alcuni architetti italiani del nostro tempo savii concetti,

che seppero saviamente e senza servilità d'imitazione adattare. Il Canina si valse, ma con bella independenza, di quelli di Eleusi per architettare uno dei nuovi ingressi della villa Borghese a Roma. Quel corretto ingegno del March. Cagnola, autore dell'arco della Pace a Milano, tolse ai propilei il suo nobile pensiero della Porta Ticinese, la più pregevole forse che vanti Milano. E dietro lui gli architetti lombardi alzarono sud un tale sistema parecchie di quelle *barriere* che in Lombardia, con tanto vantaggio della bellezza e dell'utilità pubblica, surrogano le vecchie e tenebrose porte delle nostre città. Da tutto questo ben v'accorgete, o Giovani, come i propilei greci sieno fra i più degni d'essere presi in considerazione dall'architetto, perchè serbano un concetto applicabile ad usi nostri.

E applicabile a questi usi sarebbe pure il sistema seguito da' Greci nella ordinanza delle pubbliche piazze ch'essi dicevano *agora ;* imperciocchè le foggiavan quadrate con portici in ogni lato a doppia o semplice fila di colonne, disposizione che mirabilmente viene acconcia alle nostre piazze, nelle quali ne piace assestar da ogni lato botteghe che sbocchino negli ambulacri de' portici, sotto i quali possa comodamente transitar la gente, e senza gl'incomodi della pioggia o del sole, vacare alle lor faccende, e a tutt'agio invogliarsi alla compera delle merci, trattenendosi a guardarne lo scialo disposto sui davanzali di quelle.

L'*agora* era anche il sito in cui il popolo teneva le sue assemblee. In certi luoghi, come a Megara e ad Atene, una parte de' portici veniva disposta in modo che i magistrati vi potessero ministrar la giustizia. Entro alle piazze chiudeansi anche i tempii di molte divinità, altari e statue alzate in onore dei numi o de' cittadini più benemeriti della patria. Alcuni portici vedeansi anche decorati da pitture per lo più relative a fatti nazionali, e prendevano allora nome di *Pecili.*

I *ginnasii* erano edifizii consecrati all' educazione della gioventù, e specialmente a quegli esercizii del corpo che troppo trascuriamo oggidì. Unite ad essi ginnasii erano anche le *palestre* destinate unicamente alla lotta. Pare che i ginnasii, in origine, fossero stabilimenti situati in uno spazio di terreno raccerchiato da muraglie e diviso in molte corti pei differenti giochi. Tale era quello d' Elide e l' altro dell' Accademia in Atene. Quando l' architettura greca raggiunse il suo maggiore sviluppo, i ginnasii acquistarono una grande importanza e vennero decorati colla maggiore magnificenza; giacchè si accerchiarono di portici, annettendovi uno stadio per le corse, bagni caldi e freddi, e sale ove i filosofi davan pubbliche lezioni. Vi si aggiunsero altari per le diverse divinità e monumenti in onore degli eroi e de' cittadini illustri, e sovente pitture storiche e mitologiche.

Secondo Vitruvio, la *palestra* andava circoscritta da portici costrutti sopra un'area paralellogrammica. Tre di tali portici eran semplici, il quarto doppio, a fine che le dirotte pioggie portate dal vento non potessero penetrar nello interno. Nei tre portici semplici schiudeansi a semicerchio le *esédre*, ove i filosofi, i retori e gli altri dotti poteano discutere fra loro. Entro al portico doppio aprivasi altra *esédra* più vasta chiamata *efebeo* o scuola de' fanciulli. A destra surgeva il *coriceo* o spogliatoio pel bagno freddo. Immediatamente dopo vedeasi l' *eleoterio* in cui i lottatori si ungevano d' olio a fine di far più pieghevoli le membra che dopo si coprivano di polvere finissima entro al *conisterio*. Indi veniano il *tepidario*, o stufa umida, il *calidario*, o stufa secca, e per ultimo il bagno caldo. Girava intorno all' edifizio un viale piantato di alberi e limitato su tre lati da portici, entro ad uno de' quali stava lo *xisto*, ove gli atleti, al coperto, esercitavano nell' inverno la ginnastica, la quale, se i giorni correano sereni, faceasi attiguamente a' viali, allo scoperto.

Come dissi, unito alla palestra era lo *stadio* pegli esercizii della corsa, spazio di terreno oblungo e sovente arrotondato a semicerchio in ambe le estremità. Anticamente constava di un semplice alzato di terra ove sedeano gli spettatori; ma più tardi fu circondato da tre o più gradini di pietra. Ad un de' capi dello stadio eravi la barriera, da cui lanciavansi i campioni della corsa, dall'altra un limite detto *telos*, a cui dovevan giungere. Una tale disposizione può ancora ravvisarsi negl'informi avanzi dello stadio di Messene, come la ordinanza generale delle palestre si può bastevolmente riconoscere nelle rovine di quelle d'Efeso, d'Alessandria e di Jerapoli. Non è interamente distrutta neppure la palestra che un dei Tolomei pare alzasse in Atene, ma quelle goffe arcate che ancora sussistono, lasciano a ragione sospettare, di essere state costrutte nel tempo in cui la città stava sotto la dominazione romana.

Affinchè meglio possiate comprendere l'uso cui servivano questi grandiosi stabilimenti, stimo non disutile accennarvi alcuni particolari sui giochi pubblici che dentro vi si esercitavano. I più antichi, descrittici dai poeti e specialmente da Omero, erano giochi funebri celebrati in onore de' grandi eroi greci morti a difesa e gloria dell'Ellade, come Edipo, Patroclo, Achille. Gli esercizii a cui si dava preferenza erano la corsa, il tiro d'arco, il getto de' giavellotti e del disco, ai quali più tardi s' aggiunsero i certami della poesia e della musica. — Distinguansi due specie di esercizii, gli *orchestrici* ed i *palestrici*. I primi comprendevano la danza o *coristica*, la *sferistica* o gioco della palma, e la *cubistica* od arte di que' salti che noi marchiammo, quasi un attentato alla vita, col nome di *mortali*. Fra i giochi palestrici contavansi la corsa, la lotta, il pugillato, il pancrazio, il getto del disco e del giavellotto. Il premio della corsa disputavasi in tre modi, a piedi, a cavallo, su carri. In tutti e tre veniva percorso, ad uno o più giri, lo stadio, compensando d'un vaso di gran va-

lore o d' altro dono prezioso quello che toccasse primo la meta. Di qui ebbero forse la prima origine i nostri *pálii*, che usitatissimi nelle città italiane del medio evo, per ricordare fausti avvenimenti municipali, durano tuttavia.

La lotta era l' arte di gettar l' avversario a terra. Domandandosi a tal fine forza ed elasticità insieme, gli atleti costumavano ungersi d' olio le membra nell' *eleoterio*, a fine di renderle più snodate e pieghevoli, passavano dopo nel *conisterio*, per coprirsi di una sabbia finissima, che impediva allo avversario di poterli rattenere, se li avesse ghermiti.

Il pugillato consisteva nel combattere a pugni, e faceasi in due modi, o colla testa e le mani scoperte, ovvero colla testa avvolta da una calotta di cuoio e le mani ravviluppate da certo incrociamento di coreggie, che dicevasi *cesto*, apparato che dovea far le botte formidabili e spesso mortali.

Quando gli atleti esercitavano ad un tempo la lotta ed il pugillato, il gioco diceasi *pancrazio*, parola significante *robustissimo*.

Il gioco del *disco*, inventato, diceano i Greci, da Perseo figlio di Danae, consisteva nel lanciare una piastrella di ferro o di pietra verso un punto determinato; gioco che usitatissimo anche dagli Etruschi e poi da' Romani, diede nascimento a quello del *calcio*, a cui costuma anche adesso consecrarsi il popolo toscano nelle domeniche.

Pel giavellotto prendeasi una lancia corta e pesante che slanciavasi a certa distanza verso un bersaglio. Chi colpiva nel centro avea il primo premio. Svariatissimo era il gioco del salto, che faceasi con quel corredo di pericolosi capitomboli, di cui ci danno esempio tutto dì i nostri saltimbanco e funamboli.

In Olimpia, oltre ai vasi su ricordati, offerivansi agli atleti vincitori vesti ornate di fiori ed una corona di palme e d' olivo. I poeti ne cantavano le lodi, e quando uno vincea

tre volte, veniva guiderdonato, come già dissi nell' altra lezione, con una statua iconica, che alzavasi ne' tempii annessi al ginnasio.

In tutti questi esercizii gli atleti si mostravano nudi, salvo una cintura o sciarpa che ravvolgeva il mezzo del corpo, la quale col tempo venne abbandonata, sotto pretesto che essendosi slacciata al combattente Orsippo gli si avviluppò tra' piedi, e fu quindi vinto dall' avversario. Vedete dunque da tutto quanto narrai, come gli artisti si avessero di continuo sotto gli occhi belle forme da ricopiare. Vedete da tutto ciò come la nazione dovesse domandare premurosamente all' arte quelle nudità ch' ella era avvezza ad ammirar di continuo nelle palestre. Ma v' ha di più: essendo gli atleti addestrati a passar quasi tutta la vita fra esercizii d'agilità e di forza, naturalmente doveano guadagnar nei muscoli grande sviluppo, e perciò presentarli spiccatissimi nelle singole forme loro. Quanta differenza dunque fra que' mirabili nudi de' greci atleti e il corpo degli uomini presenti divezzati dalle vigorose ginnastiche antiche, e coperti sempre da vesti, le quali, di necessità mantenendo le membra difese dal contatto dell' aria, e alcune più, alcune meno, stringendone, tramutano la forma di molte, e tutta la persona riducono diversa da quella ch' è spesso vigoreggiata dal moto e di frequente ignuda. Perciò diverso è il portamento, diverso il gesto, la posa, diverse le manifestazioni dei moti involontarii. Di ciò possiamo aver prova guardando ai nostri acrobati, ai saltatori su cavalli, ai ginnastici in genere, i quali se confronteremo cogli uomini ignari di quegli esercizii, li vedremo appalesare nella musculatura e nel portamento differenze polarmente opposte, anzichè leggermente diverse, e in generale una tendenza alla contrazione de' muscoli e alle movenze impetuose che il comune de' nostri odierni modelli non può dimostrare. Quale imbaraz-

zo per conseguenza all' artista che dovesse cercare fra noi che or viviamo, i modelli acconci a soggetti in cui entrassero personaggi storici o mitologici di que' paesi e di quelle epoche, in cui le forme dell' uomo nudo pareano la sola cercata bellezza? — Non ci sarebbe che una via ad uscire dal ginepraio; quella cioè proposta da' maestri classici e principalmente dal francese pittore David e dalla sua scuola, di appurare cioè la verità presente, viziata dai casalinghi costumi e dallo stretto fasciar delle vesti, collo studio sudato sulle statue di Grecia, facendone uscir così nudi e pose di convenzione, messi là all' eroica sul fare di quei simulacri che ci hanno detto essere i tipi eterni dell' arte. Ma allora addio semplicità del vero, addio naturalezza spontanea di movimenti. Tutto quindi artificiato, composto, e, per dirlo colla più abusata delle parole, tutto convertito in *ideale*. Il che non fa se non porgere un argomento di più a provare l' errore di quei pochissimi sonnolenti difensori di un' età dimenticata, i quali si sforzano ancora colla infiebolita voce a dimostrare la convenienza di volgere l' arte ai temi mitologici od eroici. No, la società presente, per quanto, pur troppo, educata tuttavia nella cerchia delle idee pagane, a cui i pedanti fanno ancor sentinella, ha imparato a chiedere all' arte i movimenti della vita contemporanea, ed è stanca dell' ideale eroico, mitologico o simbolico del mondo antico, stanca di fatti greci e romani, e sin anche quasi della storia sanguinosa del medio evo, tuttochè ben senta come in codesta storia siavi l' elemento dell' odierno vivere civile, e perciò le torni caro vederla a quando a quando rappresentata, ma solo allorchè con questo viver civile manifesti incontestato catenamento. Nè senza ciò gli avvenimenti dell'età mezzane la solleverebbero a forti meditazioni, imperciocchè ogni società ha bisogno di veder attuata dall' arte la vita dell' oggi, e non quella di un jeri già morto nel sen-

timento e nella memoria; ha bisogno di specchiarsi nelle sue speranze, nella sua fede, negli affanni suoi stessi. E la nostra più che mai, la quale alzata a dignità di sentire e allo spiritualismo di cui il cristianesimo le fe' dono, si ributta di prendere a modello popoli a cui era primo nume la forza brutale, primo desiderio una degradante sensualità, prima legge il *destino*. E adesso più che mai questa vita dell' oggi domanda, perchè s'avvede come lo studio del passato non possa più esserle sicura guida a sciogliere i grandi problemi dell' avvenire. Ell' ha dunque mestieri di vedere riprodotto dall' arte quanto v' ha di nobile ancora tra le abbiettezze che la raccerchiano, fra i dolori che l' angosciano, non foss' altro per trovare a questi dolori un alleviante conforto. Ella ha bisogno di scorgere sulle tele e sui marmi esempii tolti dal suo seno medesimo che le dimostrino, come la pietà non sia morta ancora fra il duro egoismo che la circonda, fra le sovvertitrici utopie dei suoi perfidi adulatori, come nei buoni viva caldo l' affetto alla famiglia, alla virtù, alla religione.

Non cercate dunque l' eroico nel nudo dei numi elleni e fra le memorie di un tempo splendido dei mille splendori di una pomposa esteriorità come il romano; cercatelo invece codesto eroismo nelle annegazioni magnanime, nelle virtù generose, nell' amore della famiglia che si rivela frequente fra que' cenci medesimi cui spesso rifiutiamo un soccorso o una lagrima. Dipingete in una parola il presente, in tutto quello ch' egli ha di più onorevole, di più retto, di più santo, avvivatene con nobili esempii i nobili amori, avvivatene la misericorde carità degli affetti, e sarete, più che abili artisti, sarete ministri di civiltà, sarete voce di onesto popolo, sarete voce di Dio.

Ma su tale argomento, che non queste poche ed incomposte parole, ma lunga meditazione domanderebbe, vi chiedo

il permesso o Giovani di ritornare tostochè io abbia finito di parlarvi dell'arte greca, a cui ora prontamente mi volgo di nuovo, pregandovi di perdono per una digressione che, me beato per altro, se potesse rimanervi profonda nella memoria.

Il *Teatro* greco s'originò dall'uso che aveano gli Elleni di far cantare nelle feste dionisiache inni in onore di Bacco o da un solo cantore, o da molti in coro, posti sopra carri o trespoli portatili. Per molti secoli i poeti non ebbero che quest'impalchi per far rappresentare le lor commedie o tragedie, e non fu che al tempo di Temistocle, vale a dire 480 anni av. G. C., che a queste costruzioni temporarie vennero surrogati edifizii più durevoli. Noi sappiamo da Suida che verso la olimpiade 72.ª il teatro d'Atene ch'era di legno crollò, intanto che rappresentavasi un dramma, e che, in conseguenza di tale rovina, un gran numero di persone vi perdette la vita. Fu allora che Eschilo, avendo eccitato i suoi cittadini a costruirne uno di pietra, gli Ateniesi incaricarono gli architetti Democrate ed Anassagora a dirigerne il lavoro. I gradoni destinati agli spettatori vennero disposti sul fianco della collina, a tal fine scavata in emiciclo. La parte dell'edificio in cui doveano stare gli attori ed i cori, fu costrutta in marmo e decorata colla maggiore magnificenza. È opinione degli eruditi che questo teatro d'Atene servisse di modello a tutte le costruzioni congeneri che i Greci alzarono in seguito, costruzioni che vennero imitate più tardi dagli Etruschi e poi dai Romani. Fra i teatri greci e quelli del popolo re aveanvi per altro alcune diversità prodotte dalla differenza degli usi scenici, diversità sulle quali mi distenderò un poco quando verrò a parlarvi de' teatri romani, e che ora vi accennerò solo per sommi capi, sfuggevolmente. L'orchestra o spazio semicircolare che divideva i gradini dalla scena, mostravasi presso i Greci ben più ampia che presso i Romani, perchè destinata ai cori. A compenso la scena faceasi men profonda, ma più

elevata, affinchè i cantori de'cori, posti nell' orchestra, non togliessero al pubblico la vista degli attori. La scena, sempre un po' più larga dell' orchestra, avea forma rettangola e andava fregiata da colonne e da statue. Nel muro di fondo schiudeansi tre porte ; quella di mezzo, più grande delle altre, era detta *regia*, e a destra vi surgea un obelisco dedicato a Giove, sotto il quale stava una tavola su cui deponeansi le offerte. L' altra porta rappresentava l' ingresso di una caverna, la terza quella d' una casa. Dalla centrale usciva l' attore principale, dalle altre due i secondarii. Sulle due ali della scena aprivansi due altre porte, l' una che guidava alla campagna, la seconda alla piazza. Dalla scena, per mezzo di due scale, i coristi discendeano nell' orchestra. Negli spazii che questa scena fiancheggiavano, eran poste decorazioni triangolari giranti sur un perno che teneano vece delle nostre *quinte* : sul proscenio poi venivano disposte le altre decorazioni dipinte, che col mezzo di congegni faceansi salire dal basso in alto. Per quanto ci narra Aristotele nella Poetica, erano eseguite con molt' arte, di guisa che Eschilo non potè sperare di vincer Sofocle nel buon esito d' una tragedia, se non adoperando il pennello d' Agartaco, pittore celebre in scenografia e che fu da altri valorosi seguito, come Apterio, Metrodoro, Ermogene d'Alabanda, ecc. ecc. Che i congegni pel mutamento delle scene fossero assai curati, lo prova l' asserzione d' Aristofane, il quale ci racconta, come il teatro di Atene avesse un abile macchinista stipendiato, al paro che nei nostri teatri moderni. Non ci sono poi validi argomenti a dimostrarci con precisione che i Greci usassero pei teatri quel velario che i Romani costumarono pei loro, a fine di guarentir dal sole e dalla pioggia gli spettatori.

Come in tutti gli altri pubblici edifizii, i Greci univano ai teatri de'portici esterni, in cui gli spettatori potevano circolare a talento. Nello interno, al dire di Vitruvio, disponeansi sotto

a' gradini de' vasi di rame (*echei*) a fine di rafforzare la voce degli attori, ma i numerosi scavi eseguiti fra le rovine degli antichi teatri non comprovarono in nessun modo tale asserto.

Fra i più vetusti di questi teatri son da contarsi quelli di Stratonicea e di Jasso nella Caria, di cui ci restano informi rovine. Quest' ultimo però merita molta considerazione per la semplicità sua e per la forma delle sue mura e delle sue porte, che di molto si raccostano al modo pelasgico del secondo periodo. Fra i teatri più moderni surgenti nell' Asia Minore, meritano maggior considerazione gli avanzi di quelli di Mileto, di Efeso, di Smirne, di Teos, di Telmisso, di Mira, di Gnido, di Eraclea, di Tralli, di Laodicea, di Patara. In Sicilia conservansi ancora grandi avanzi di quello di Taormina, e nella Grecia propriamente detta rimangono grandi reliquie del teatro di Atene alzato da Erode Attico e di quelli del Sunio, d'Epidauro, d'Argo, di Megalopoli, di Sparta, di Delfo, di Cheronea.

Per certo nei teatri i Greci manifestarono la più grande accortezza sapendo accoppiare le pompe architettoniche all' uso, e noi dobbiamo a diritto lamentare, che quell' uso non ci sia rimasto, affinchè potessero i nostri spettacoli avvivarsi di quella gajezza festosa che porge la luce del giorno, e pur troppo ci rapisce quella della notte. Egli è doloroso per certo aver condotto la civiltà a tal passo, da trovare trastullo entro alle nostre grotte teatrali, in cui lo spettatore è forzato a rimanersi lunghe ore fra un' aria mefitica e soffocante, e le ristrettezze meschine di cellette incomode, dal maestoso nome di *loggie* strambamente nobilitate. Ma come comandare all' uso, o biasimarlo, se esso è figlio di quella stessa attività di mente e di mano che vantaggia la società presente sopra le antiche? Infatti, per coloro che sudano tutto il dì o sulle carte o nelle officine, è bisogno potente aver nell' ore serali una distrazione, la quale se trasportata

Digitized by Google

fosse in quelle diurne, toglierebbe molto e prezioso tempo al lavoro, e quindi all' operosità sociale nuocerebbe di molto. Hanno un bel dire i piagnucoloni ed i classici che i nostri teatri serrano l' anima e ammorbano il corpo, mentre gli antichi esilaravano l' uno e l' altra. Ma gli antichi, quando liberi, non aveano da pensar che a fare la guerra; quando magistrati, ad impedire le esorbitanze d' una plebe bisognosa o rissosa, e quando appartenenti al minuto popolo, ad oziare pe' trivii in cerca di protezioni e di clientele che, ottenute, aumentavano la scostumezza e l' ozio, diniegate producevano dissidii e rivolte. Ridotto a così misere proporzioni l' ordinamento amministrativo della società, si può ben allora andare a passare il giorno ai ginnasii, ai bagni, fra i legali bordelli delle feste dionisiache, o nei diurni teatri. Ma noi, la Dio mercè, abbiam qualche cosa di meglio a fare, e possiamo ben accettare la tapina architettura delle nostre sale teatrali senza invidiare le oziose magnificenze degli antichi. L' avventato Milizia che fece un pessimo trattato sul teatro, e, per danno della sua problematica scienza architettonica, ce lo offerì inciso, tentò balzanamente di unire le bellezze dell' antico ai comodi del moderno e ne fece uscire il mostro d' Orazio, senza neppure spiegare il coraggio della sua mal avvisata maniera d' innesto, imperocchè nel suo *Dizionario di Belle Arti* pronunciò con quel suo fare arrischiato, che se vogliamo un teatro, dobbiamo farcelo come insegna Vitruvio e il Palladio e tant' altri, cioè a gradoni semicircolari nell' interno.

Sì, i nostri teatri son brutti, è vero, sono uno scomposto affastellamento d' idee ereditate dalla veneranda antichità, poste a mazzo con altre domandate imperiosamente dall'uso presente: perciò, accomunati vasti pronai e miseri atrii, pompose facciate e meschini interni, decorazioni greche e ninnoli puerili di carta pesta, dipinta a varii colori. Doloroso tramescolamento, ma pur troppo inevitabile, perchè l' archi-

tetto allevato, d'ordinario, in mezzo ad idee romane e greche, istruito solo a disporre gli ampii colonnami di Atene e di Roma e a rifarne in carta i fori, le terme ed i templi, male sa rinunciarvi allorchè gli viene allogato un teatro, nel cui interno, quasi alveari d'api, devono schiudersi forse più che 150 cellette, anguste, accatastantisi le une sulle altre, in più ordini e girate a curva nè elittica nè semicircolare, intorno ad una platea, ove i fratelli dallo scarso borsello devono andar rintanati fra gli spintoni ed il caldo, mentre gli altri dal pingue censo godono a lor bell'agio lo spettacolo, seduti comodamente nelle tanicelle indicate. Codesta diametrale opposizione fra il capriccio della società e la scolastica scienza dell'architetto, è causa precipua degli errori, o piuttosto delle importabili dissonanze a cui egli si lascia trascinare, allorchè è chiamato a costruire un teatro. Per ciò lo vedrete, troppo di frequente, disporre lo esterno di quel suo edifizio secondo le venerate massime di Vitruvio, di Vignola e di Palladio, perchè nello esterno la società non gl'impone l'obbligo tremendo di secondare le fantasie che le frullano pel capo. Nell'interno invece, ove la scuola e i classici modelli non lo soccorrono più, decorare d'ordinario i davanzali di quei buchi, che si dicon palchetti, con una grettezza da metter poco men che pietà, e da mostrare come, abbandonato codesto odierno Vitruvio nel vasto mare della immaginazione, senza esempii che stieno al timone del suo fragile navicello, s'impigli, tremi e spesso s'anneghi; al pari dell'imperito nuotatore che se ne cava con plauso nella vasca da nuoto ove lo rattiene una fune ricinta al corpo, si sprofonda invece se vuole avventurarsi al valico d'un rapido fiume. Qual maraviglia dunque se tanto pochi sieno i teatri moderni che meritino d'essere posti fra le cose passabilmente architettate ed ornate?

Tutti questi imbarazzi stanno sgraziatamente a scapito

dei teatri italiani soltanto, e non degli stranieri; imperocchè ne' teatri stranieri gli usi sociali permettono all' architetto di valersi, se non nella distribuzione de' seggi, almeno nelle linee generali, delle belle forme de' teatri greci e romani. In Francia, in Inghilterra, in Germania, in Olanda, nel Belgio, non s' usano i palchetti come da noi, ma semplici divisioni fra loggia e loggia che non guastano la ordinanza generale della curva con que' tanti bucherelli. Sendo, specialmente nelle gran capitali dell' estero, carissimo il prezzo d' entrata pei teatri, ne viene che si cerchi disporli in modo da contenere più persone che sia possibile, e quindi si procuri raccostar queste le une alle altre, senza dividere la sala teatrale in tante proprietà private. Perciò si adotta la forma d'ordinario semicircolare, e questa si sparte a due o tre ordini di gradini che, a seconda dell' altezza e del comodo, hanno differenti valori. Pochi poi essendo quelli che abbiano censo sì pingue da ritener per sè soli uno degli spartimenti che si porgono a determinata distanza fra questi gradoni, ne viene che molte persone concorrano in una stessa loggia, e si contentino di sedere sui rialzi formati dai medesimi, che in ogni fila di solito son tre. Ecco dunque da ciò più libero l' architetto, eccolo in caso di valersi di più grandiose linee, eccolo con gran respiro del suo polmone, consultar con frutto i nobili avanzi dei teatri antichi, e con disimpacciata mano applicarne l' ordinamento. Per tal via in fatto s' alzarono a' nostri tempi, pregevolissimi per corretta ordinanza, il teatro di Monaco, bella opera di Fischer, rinnovata da Klenze, quello di Berlino, forse troppo classico pensiero di Schinkel, e per ultimo il teatro di Dresda di Semper, di tutti questi il più commendabile per eleganza, grandiosità, comodo ed armonia. Di quelli di Parigi non parlo, giacchè, in onta delle circostanze favorevoli di cui poteano gli architetti giovarsi, presentano ricche sì, ma tutto altro che lodevoli composizioni.

Ora di così vantaggiose circostanze non può accomodarsi colui che architetta in Italia un teatro, imperocchè se egli non pertugiasse tutto il giro della sala colle tanicelle, di cui feci indietro parola, la classe eletta della società si rifiuterebbe di frequentar quel teatro; sendochè per lei è massimo fra i diletti avere entro a que' palchetti una piena libertà, senza perdere i vantaggi della consociazione geniale. E anzi, più le preme il tener crocchio cogl' intimi entro a que' bugigattoli, che non porgere attenzione allo spettacolo. Nè io dico che la eletta società s'abbia il torto: solo dico che, dato un tal caso, torna troppo difficile agli architetti combinare le gravi linee classiche con le esigenze ristrettive e (diciamolo pure), poco estetiche, dell' uso accennato; solo dico che ad uscirne in seguito col miglior loro onore, gli architetti non avranno se non una via, quella di mutare lo stile edificativo e decorativo dei lor teatri, adoperandone altri più attagliati all' uopo, perchè più acconci ad ornare spazii suddivisi da frequenza di fori. Tale sarebbe, a mo' d'esempio, l'archi-acuto, giacchè un di quelli che permette di particolareggiare con cento forme svariate e minute le masse. Meglio ancora forse l' arabo di seconda maniera, quello cioè dell' Alhambra, e dell' Alcazar di Siviglia, giacchè più s' adatta a concetti fantastici, più a quella gajezza capricciosa che piace ne' ridotti di pubblico piacere. E non solo la forma, ma anco l' idea regolatrice dei teatri forse forse, ne verrebbe giovata dall' uso dell' araba architettura, perchè spesso i teatri nostri, specialmente se destinati alla musica e quindi alla coreografia, offrono rappresentazioni che meglio s' addicono alle *Novelle Arabe*, che non al severo procedimento delle regole aristoteliche.

Altro genere di teatri aveano i Greci che diceansi *odei*, ed erano questi specialmente destinati alle rappresentazioni di musica. Il più celebrato di tal genere, fatto costruire da Pericle in Atene presso il teatro di Bacco, constava d' un circo-

Digitized by Google

lo attorniato allo esterno da colonne. Un segmento, che ne prendea appena il terzo, formava la scena, su cui stavano i musici ed i cantori, il resto girava in anfiteatro con gradoni che serviano di sedili. Erano sostegni al suo coperto gli alberi e le antenne delle navi rapite a'Persiani, e al dire di Plutarco *da un solo punto del centro si facea proclive d'intorno*, a similitudine del padiglione del re di Persia. Se poniamo attenzione alle rovine degli odei d'Ercolano, di Pompei, di Capua, di Catania, d'Acri, e agli altri monumenti simili che si incontrano nell'Asia Minore, ci accorgeremo come fossero tutti costrutti sul modello di quel di Pericle, vale a dire coperti da un tetto, vicini ai gran teatri, e anche sovente congiunti a questi ultimi col mezzo di una galleria, come p. e. a Catania.

Finirò questa lezione facendovi un qualche cenno sulle case de' Greci. — Se avessi bisogno di novelle prove a dimostrarvi quanto allentato fosse il vincolo di famiglia presso codesta nazione, basterebbe quella di saperli alieni a dividere intera la vita colle lor mogli, le quali venivano condannate ad una così reclusa solitudine, che lor toglieva ogni familiare conforto: a differenza de' Romani che, sebbene lontani assai dalle dolcezze domestiche che il cristianesimo ci donò, almeno consociavan la vita colla moglie e coi figli. Questa fatale disgiunzione dalla moglie portava quindi i Greci a voler case con quartieri separati per gli uomini e per le donne, alla maniera de' più antichi Orientali, e anche de' moderni. Il primo di tali quartieri diceasi *andronitide*, il secondo *gineconite*.

Dopo che vennero espulsi i re, le case greche sursero per modo modeste, che quelle de' ricchi cittadini non si distinguevano dalle altre de' poveri. Fu soltanto dopo la guerra del Peloponneso che le abitazioni de' particolari agiati cominciarono a venir decorate con molto lusso, e ad aver l'apparenza di grandi opere monumentali. Fu senza dubbio una di tali dimore che intese presentarci Vitruvio quando ci descrisse

una casa greca. Ecco in breve come era disposta, secondo questo scrittore, le cui asserzioni però bisogna accettar con molta cautela, perchè (e già lo notai altra volta) in Grecia egli non ci fu mai. — Una piccola porticella che schiudeasi sulla strada, dava accesso ad un corridojo a' cui lati stavano, da una parte l' abitazione dell' *ostiario* o portiere, dall' altra le rimesse e le scuderie. Travalicato quest' andito giungevasi ad una corte quadrata circuita da tre lati con portici a colonne. Il quarto lato, quello cioè che prospettava il mezzogiorno, offeriva due ante o pilastri, fra cui schiudeasi un vestibolo. Entro all' accennata corte rizzavasi l' altare domestico, intorno al quale si rifugiavano spesso gli schiavi per evitar le subitezze della collera padronale. Eran salvi per questo dalle battiture? mai no; solo ritardavano l' inumano castigo di qualche ora. A dritta e a sinistra della corte stavan disposte parecchie sale e camere per questi infelici, altre sale e stanze venivano occupate dalle donne di servigio. Incontravansi dopo i triclinii o sale da pranzo, il talamo ed antitalamo, cioè stanza da letto ed anticamera, e le sale di ricevimento. Così componevasi il *gineconite*, che d'ordinario si univa all'*andronitide* col mezzo di un passaggio particolare.

Quest' *andronitide* poi, ch' aveva speciali sbocchi sulla pubblica via, era, com' è naturale, la parte più importante della casa, giacchè gli uomini allora volean tutto per sè, e della donna faceano quel caso che v' accennai nella precedente lezione. Anche qui c' era una corte a peristilio e più vasta dell' altra, le cui colonne, secondo il modo de' Rodii, poteano essere più elevate al lato di mezzodì. A settentrione v' erano i triclinii ed una pinacoteca; ad oriente una biblioteca; a sera, sale da società od *exedre*; a mezzodì una gran sala da festino. Se voleansi ospitare forestieri, poneansi in casette apposite poste da una parte e dall' altra del *gineconite*, e divise da questo a mezzo di strette viuzze che diceansi

mesaule. Queste le diremmo foresterie aveano poi tutti gl'immaginabili comodi, imperocchè i Greci (dice Vitruvio), quando erano ricchi di beni di fortuna, tenevano predisposti i triclinii, le stanze co' letti, e le dispense colle provigioni da bocca per i forestieri che giungevano, invitandoli pel primo giorno a cena, e ne' seguenti inviando loro in regalo polli, ova, erbaggi, frutta ed altri prodotti della campagna.

Poco sappiamo intorno alle decorazioni delle case greche. Gli storici e i poeti ci dicono, ch' erano ornate da pitture all' encausto d' un gusto squisito, altri ci aggiungono che ne' prospetti portavano spartimenti dipinti, e che venivano fregiate da bucranii, da corone, da ghirlande, da simboli allusivi al padron della casa. Pare anco che ci fosse l'uso di porre dinanzi alle facciate un erma od una colonna consecrata a Giove guardiano, e daccosto alla porta d' ingresso di rappresentarvi un cane, costume che, passato a Roma, troviamo a Pompei eseguito di frequente ne' musaici del pavimento immediatamente congiunto all' ingresso. Talvolta v' era anche una figura di Minerva, siccome la protettrice di quest' ingresso. Nelle pareti interne, le case vedevansi intonacate di stucco, ed aveano i soffitti d' ordinario in legno, a cui serviano di ornamento pitture e rilievi dorati. Negli appartamenti stavano tavole di legni o di marmi preziosi, elegantemente scolpite, vasi dipinti d' ogni forma, candelabri, tripodi in bronzo, mobili ricoperti da ricchi tappeti orientali. Gli oggetti preziosi venivano deposti nel talamo, la parte più riposta della casa.

Le abitazioni cittadine presentavan di solito un sol piano, e finivano superiormente in terrazza circondata da balaustri. Le finestre sulla strada eran poche e piccine, e piccole dovean essere anche quelle dello interno; nè è da farne le maraviglie, perchè non conosceasi da' Greci l' arte di stendere il vetro in lastre come facciamo noi, e solo valeansi della

Digitized by Google

pietra *frengite* o *lapis specularis* che, men diafana del vetro, non puossi tagliare che in lamine di breve dimensione. Perciò nelle stanze la principal luce veniva dalla porta, e nei triclinii, nelle biblioteche, nelle pinacoteche, da lanterne aperte nella volta, che forse riparavansi colle predette lamine di frengite, non fatte per certo a procurar molta luce.

Da tutto questo vedete che, quando pur sussistessero ancora le case greche, noi non ci avremmo nulla da imparare per valercene a pro delle nostre. Una sola cosa per altro, mi pare, sarebbe degna d'imitazione, quella di non usare mai gli ordini architettonici negli esterni prospetti. Lo studio dell'antichità greca e romana ci dimostra chiaro, come l'uno e l'altro popolo non abbia mai questi ordini adoperati a decorazione dei privati ricetti, ma solo pei gran monumenti. E ben aveano ragione, perchè il monumento deve offerire tale un'apparenza di nobile, fiera od elegante maestà, da non andar mai confuso con ciò che serve soltanto a'modesti usi di semplice abitazione.

Su questo importante soggetto ritornerò quando verrà il momento di parlare sulle case di Pompei e d'Ercolano ancora superstiti. Per ora chiudo annunciandovi che nelle due venture lezioni tratterò della plastica nel terzo periodo dell'arte greca.

BIBLIOGRAFIA.

Canina. — *L' Architettura greca dimostrata coi monumenti*, in fol. — (Roma, 1827).

Genell. — *Das Theater zu Athen hinsichtlich aus Architektur*, ec. — (Berlino, 1818).

Strach. — *Das altgriechische Theatergebaüde.* — (Potsdam in fol., 1843).

Lamb. — *Studies of ancient domestic architecture.* — Un vol. in fol. (Londra, 1846).

Semper. — *Das Königliche Hoftheater in Dresden.* — (Brunswich, 1850).

Kaufmann. — *Architectonografie des théâtres ou paralelle historique et critique de ces edifices,* due vol. ec. — (Parigi, 1820-44).

Vitruvio. — *L' Architettura. — Traduzione di Quirico Viviani con giunte e note dell' ingegnere Vincenzo Trozi.* — (Udine, 1830). (V. il lib. V e VI).

Boindin. — *Discours sur la forme et la construction du Théâtre des Anciens.* — (*Histoire de l'Académie des Inscriptions* — Vol. I, 1717).

Digitized by Google

DECIMAQUARTA LEZIONE.

Seguito del terzo periodo dell'arte greca.

Fidia.

Vedemmo già come gli scultori di Egina, al paro di Pietro Perugino e di Giovanni Bellini, avessero tratta l'arte dalle dande infantili che ne impedivano il libero svolgimento, a fine di avviarla sul solo sentiero che possa renderla grande, la verità cioè e la vita. Ora vedremo come dalle savie massime eginetiche ne uscissero le due scuole più famose di Grecia, e quelle a cui il nome di belle non sia vano esercizio di lode retorica. Grande prova codesta come lo studio di que' maestri arcaici, i quali altro non si proposero che di riprodurre il naturale nella ingenua semplicità sua, possa tornare di sommo vantaggio all' artista per ben apprendere il modo di rappresentare questo naturale medesimo, mezzo primo, anzi unico, delle arti imitative per giungere al bello morale.

Calamide e Pitagora prepararono il campo in cui dovea fiorire in sì splendido modo la plastica di questo periodo, che ammirabile per tutta Grecia, prosperò in particolare ad Atene e ad Argo. Il primo, senza essersi ancora spastoiato dalle durezze del vecchio stile, non eseguì per questo men bene opere di vario soggetto. Ora s' alzò ad effigiare l' immagine maesto-

Digitized by Google

sa de' numi, ora da versatile ingegno, affinò lo scalpello nella figura di gentili e graziose donne, ora lo rinfocò, presentando l'ardore di battaglieri cavalli. Il secondo per contrario ebbe gran lode per la savia imitazione de' muscoli, per la esattezza delle proporzioni, e per la verità nella espressione, ma però nella sola espressione fisica, giacchè Plinio dice come facesse uno storpiato con tanto artificio di naturalezza, da rivelare sino all'illusione i tormenti che quegli risentiva; lode che di per sè sola ci porge nuovo argomento a persuaderci, come i Greci sieno stati insigni nel riprodurre la verità materiale ma non la morale, retaggio dell'arte moderna rinnovata nel suo scopo e nelle sue tendenze dalla società cristiana.

Favoreggiato da un sodo sistema di massime improntate sul vero, aiutato da un ingegno gigante, comparve, quasi limpido sole dopo sereno crepuscolo, l'ateniese Fidia. Discepolo ad Egia ed all'argivo Agelida, ben presto salì a tanta altezza, che Pericle gli affidò tutti i grandi lavori di scalpello che egli allora voleva intrapresi, e per molti anni, come il Lebrun in Francia ed il Bernini a Roma, Fidia diresse quella coorte d'artisti che sotto la dominazione Periclea riempiva di sculture la pomposa metropoli dell'Attica. Da solo eseguiva intanto opere grandiosissime, fra le quali tengono il primo posto la Pallade Partenonia pel tempio di questa Dea, il Giove Olimpico per quello d'Olimpia. Il colosso di Minerva, alto 26 piedi e formato d'oro e d'avorio, rappresentava questa proteggitrice della sapienza armata e vittoriosa, in una di quelle pose tranquillamente semplici, che predilessero sempre i greci scultori, a' quali pareva sconveniente dare ai numi e agli eroi movenze che potessero attestare l'animo in tempesta. La statua disposta in piedi, avea una drapperia che le discendeva fin oltre al malleolo, tenea in una mano la lancia, l'altra appoggiava probabilmente sopra un simulacro della Vittoria. Al basso le stava lo scudo, nella parte convessa del quale

l'artista avea intagliato il combattimento delle Amazzoni, e nella concava la lotta degli Dei coi giganti. Persin nella calzatura vedeansi, in piccole figurine, azzuffati i Lapiti e i Centauri. Sul piedistallo che sopportava il colosso era espresso in bassorilievo il nascimento di Pandora.

Ma quello che eccitò la maraviglia e l'entusiasmo di tutta Grecia fu il Giove Olimpico alto circa 40 piedi sopra uno zoccolo di 12, e anch'esso, come la Minerva, testè accennata, contesto d'avorio e d'oro. La sublime semplicità di questo simulacro, la scienza profonda usata ad ordinarne e a disporne le masse, l'elevatezza con cui quest'ideale del padre degli Dei erasi concepito da Fidia, fecero dell'opera sua una delle maraviglie del mondo. I Greci credeano veder Giove stesso quando la rimiravano, e i lontani fra loro diceansi, *corriamo ad Olimpia a vedere il gran simulacro, giacchè è da noverarsi sventurato chi muore senza averlo veduto.* L'idea dominatrice di sì raro lavoro era quella di mostrare un nume d'ogni cosa vincitore, che ascolta ed esaudisce con misericordia le preghiere degli uomini. Quindi è che Cicerone affermò come esso sembrasse *aver aggiunto pietà alla religione de' popoli*, tanto la maestà dell'opera eguagliava quella degli enti divini. È però ben difficile che una semplice statua, per quanto rivelatrice d'idee superne, potesse condurre gli Ellenii, di già tanto corrotti, a pensiero religiosamente raccolto e a far loro dimenticare che il Giove, *principio di tutte cose*, era pur quello stesso sensualissimo Giove che entrava nelle torri d'Argo a trastullarsi, non molto spiritualmente, con Danae, si mutava in cigno per aver lascive carezze da Leda, bruciava il fianco di Semele che portava il frutto de' licenziosi suoi amori, trasformavasi in toro per sedurre la spensierata Europa, e da per tutto, ove gli mettea conto, non rispettava santità di talami o pudor di donzelle, tanto che da mane a sera faceva delirare per gelose furie la superba Giunone. Eran simboli, rispondo-

no alcuni sdentati propugnatori della Mitologia. Sì, simboli quanto pure si voglia, ma il simbolo, se nella forma essenziale è differente dalla cosa simboleggiata, forza è che vi si raccosti nell'idea che ne suscita, altrimenti simbolo non sarebbe; e il Giove rotto a tutte libidini come ce lo dipingono Omero e i mitografi, non poteva che incuorare anche i più temperati a libidini, per quanto Fidía tentasse rialzarne la dignità, non dirò col suo scalpello, ma con quegli artifizii di toreutica con cui ne assestò il simulacro.

Simili artificii manifestano come presso i popoli saliti in prosperità, per quanto sia in essi sviluppato il senso del bello, più stimisi l'eccellenza d'un lavoro quanto più n'è la materia preziosa. Secondo i più fra gli archeologi pare che tali statue d'avorio e d'oro si eseguissero nel modo seguente. Fattane un'armadura di legname che non avea se non imperfettamente l'apparenza della statua, l'artista si poneva a ricoprirla con pezzi di altro legno che completavano la forma, meno la grossezza ch'egli v'aggiungeva dopo con laminette d'avorio e d'oro, rese aderenti al legno col mezzo d'un glutine. Il Quatremére per altro pare siasi avvicinato più degli altri a dare una giusta spiegazione della maniera usata a combinare insieme i differenti pezzi di cui componevansi così fatti simulacri. Egli dice che dovea in prima l'artefice preparare un modello in creta della sua opera; e quindi da un tale modello cavare la forma e tagliarla in tante sezioni quante ne occorrevano alla costruzione di ciaschedun pezzo della statua. Diventava facile così il ridurre, a seconda di quella cavità, colle lime e gli arnesi occorrenti il rispettivo pezzo d'avorio che andasse a combaciare esattamente con ciascuna cavità. Doveasi dappoi unir insieme con un glutine tutti questi pezzi d'avorio lavorati esteriormente, poi riempire il vuoto rimasto con una materia molle che bastasse a riempirla, onde adattandosi questa a tutte le irregolarità

dell' avorio dalla parte interna e greggia, venisse fatto di tal guisa esattamente il modello del fusto di legno a cui poi solidamente applicare i pezzi d' avorio. *Lamentiamo*, dice M. Falconet, in un suo bell' articolo sulla scultura greca, *lamentiamo la sorte de' greci statuarii per aver avuto il cruccio di doversi sommettere al capriccio de'loro contemporanei, conducendo opere con questo strambo sistema detto criso-elefantino.*

Così il Giove come la Minerva di cui ho qui parlato, sebbene fossero contesti di materie tanto facili a venir consumate dal tempo, pure durarono lungamente, perchè della Minerva abbiamo memorie che la ricordano fin dopo Giuliano l' Apostata, e del Giove sino al quinto secolo dopo l' era. Ben è vero che quest' ultima statua dovette essere interamente ristorata circa 360 avanti G. C. dallo scultore Damofonte, perchè le laminette d' oro e d' avorio che la rivestivano si erano tutte sconnesse. Quando l' imperatore Caligola fece trasportare dalla Grecia in Roma molti dei capilavori della statuaria che ancora vi rimanevano, avvisò di levarne anche il Giove, ma ne fu sconsigliato, perchè gli si dimostrò, come essendo tale figura compaginata d' avorio e d' oro, sarebbesi di certo guasta se si fosse mossa dal posto. Laonde rimase colà fino all' epoca di Teodosio il Grande, il quale poi questo simulacro volle trasportato a Costantinopoli, ove pare rimanesse bastevolmente conservato sino circa alla metà del quinto secolo dopo G. C. e forse vi fu distrutto da uno dei frequenti incendii che allora danneggiavano la nuova capitale dell' impero romano.

Intorno a questo celebre simulacro merita di essere consultato il paziente e dottissimo libro del sig. Quatremère de Quincy, il quale avanzò ingegnose congetture per dimostrarci quale dovea essere questo Giove, e per insegnarci in qual modo dovremmo noi moderni rinnovare i prodigi della scultura criso-elefantina.

Digitized by Google

Al paro della Minerva e del Giove, andarono perdute molte altre opere di Fidia che ci son ricordate dagli storici. Io quindi non farò qui che accennar le principali, sendo inutile diffondersi in descrizioni su quello che più non è.

Per Atene Fidia avea fuso in bronzo un' altra Minerva (*Atenea Promacos*) tanto gigantesca, che i navigatori girando il Capo Sunio ne vedeano il cimiero e la lancia. Era posta fra i Propilei ed il Partenone.

Nel tempio di Vulcano una Venere Urania, in marmo pario.

Nel tempio di Pallade Lemnia, un simulacro, pure in marmo pario, di questa dea.

Celebre fu del pari la sua Nemesi nel santuario ad essa dedicato presso Maratona.

Tutti i turiboli letterarii di Grecia magnificarono il suo Giove di Megara, opera condotta in quella strana maniera criso-elefantina di cui parlammo sopra.

Egualmente d' oro e d' avorio preparò un simulacro di Minerva per la cittadella di Elide ed una Venere celeste che tenea sotto a' piedi una testuggine.

In Platea condusse invece una Minerva che avea il corpo di legno dorato, e la testa, i piedi e le mani di marmo pentelico; mescolanza bizzarra che non dovea certo produrre il migliore effetto.

Grandissimo numero di statue di varia materia avea pur egli lavorato per la città d' Argo, le quali, al pari di tutte le ricordate sin qui, rimasero preda del tempo. Per la qual cosa, se a queste sole opere Fidia avesse dato mano, saremmo forzati a giurare *in verba magistri*, prestando cieca fede alle parole di Pausania, di Filostrato, di Plutarco e di Plinio, che ce lo dissero il più grande dei greci scultori. Ma volle fortuna che tre elementi fra i più sterminatori che sulla terra ci sieno, cioè i secoli, i Turchi e le bombe, preservassero quasi tutti i

lavori statuarii che Pericle aveva affidati nel tempio di Minerva Partenonia alla direzione di Fidia. Quella numerosa legione di artisti ch' egli allora capitanò, fu sotto di lui, e secondo il suo concetto, esecutrice del fregio interno, percorrente i quattro lati della cella, delle metope esteriori e delle statue di tondo dei due frontespizii; opere tutte di alto pregio, che ancora per gran parte conservansi, ma non più sulle pareti dell' insigne monumento, sì bene alcune poche nel Museo di Parigi, qualcuna in quello di Copenaghen, e le altre in Londra portatevi da lord Elgin, che con mano, non so ben dire se pietosa o sacrilega, le tolse dal tempio. Dico questo, perchè se i diritti dell' arte chiedevano che si lasciassero a decoro dell'opera per cui furono scolpite, l' amor della conservazione loro consigliava levarle di là, giacchè quando l' inglese rapitore se le portò a Londra, Atene non era, come adesso, retta da un governo savio e civile, ma schiava dei Turchi, i quali per Fidia e per la sua scuola non aveano di certo nè simpatie, nè riguardi, e spesso danneggiavano colla stoica indifferenza de'barbari, quegli stupendi marmi. Trovato invece un asilo fra popoli culti, non solo vennero preservate dallo strazio d' ignoranti mani, ma giovarono agli artisti, che si posero con gran profitto a studiarle.

Queste opere, al paro di quelle del tempio di Teseo, che per gran parte stanno anch' esse nell' accennato pubblico Museo di Londra, non possono con certezza affermarsi uscite dalla mano medesima di Fidia, ma a quanto narra Pausania, sicuramente condotte sotto la direzione di lui, e probabilmente dai suoi allievi Agoracrito ed Alcamene, il primo de' quali celebre per la sua Nemesi di Ramnunte, statua che il panegirista Plinio disse superiore a tutte, il secondo famoso per la sua Venere dei Giardini, lodata a cielo da Cicerone, da Valerio Massimo e da Pausania. Vengono anche noverati fra gli allievi di Fidia Caloteo e Teocosmo.

Sieno stati questi o no gli autori principali dei bassirilievi e delle statue del Partenone, egli è certo che così i primi che le seconde mostrano chiaramente d'essere lavoro di più mani. Le metope esterne, per esempio, manifestano assai minor correzione di tutte le altre sculture condotte in mezzo rilievo e talvolta anche in rilievo intero. Qualche parte n'è tozza, tal altra pesante, la scienza dei piani talvolta dimenticata, soverchio spesso il tondeggiare de' muscoli. In onta a ciò, pregevoli la composta ordinanza e il moto delle figure. Queste metope, per gran parte guaste dal tempo, salvo alcune che veggonsi assai ben conservate, sommavano a 92, e rappresentavano il combattimento dei Centauri coi Lapiti; storia, per dir vero, poco edificante per la morale ed il buon costume, ma tanto e tanto buona a dare sviluppo a belle movenze, e a quelle azioni energiche di desterità e di forza di cui andavano sì teneri i Greci. Dice la favola avvivata dai versi del vecchio Esiodo, che i capi di questi Lapiti volendo celebrare le nozze d'uno fra essi, Piritoo, invitarono al banchetto i Centauri, che per la natura loro semi-bestiale non si credeano in dovere di rispettar gran fatto l'ospitalità e di serbar temperanza. Perciò all'un d'essi, avendo tracannato a josa, venne il grillo di far violenza alla fidanzata dell'eroe. Tanto bastò perchè da una parte e dall'altra si menasser botte micidiali e la festa finisse in un disperato combattimento, il quale altro non produsse di buono, se non di porgere occasione agli allievi di Fidia, d'intagliarci pregevoli nudi e ben tarchiate groppe di cavalli.

Ma dove la potenza della scuola fidiaca si manifesta in modo insigne, è nel fregio della cella, nel quale furono rappresentate le feste panatenaiche sacre a Minerva. Verità stupenda nell'imitare il naturale, nobiltà di pose e d'insieme, fuoco nei movimenti senza che nulla ci sia d'artificiato, nulla di contorto, leggerezza e correzione nelle drapperie, finissima arte di spiccare i gruppi fra loro senza dare nel ri-

gido, sapienza somma nella sovraposizione di due e fin di tre ordini di figure, senza produrre confusione od incertezza all' occhio, fanno queste opere, modelli inimitabili per l'artista, qualunque sia il ramo ch' egli miri a più coltivare. Imperocchè l' architetto vi apprenderà con quale sistema egli debba far condurre bassirilievi ricchi di figure, senza che danneggino l'effetto delle masse nell' edificio; il pittore v' imparerà belle proporzioni, verità di movenze, e sopra tutto la cura che deve darsi alla forma, senza frastagliarla colle minuzie dell'accidente che rompono la quiete dei piani, distruggono il carattere, e impediscono che d' un tratto s' afferri la figura e l' azione sua; lo scultore finalmente vedrà in quelle, l' arte vera di sovraporre l' uno all' altro più ordini di figure, senza che mutuamente si nuocano o si confondano. E quest' arte consiste appunto nel far risaltare con aggetti più o meno sporgenti l'un ordine sull'altro, e spianarne così le superficie concave e le convesse che da lunge lascino spiccar netta la forma, senza che apparisca intrarotta da importune mezze tinte prodotte da parti di soverchio rilevate. Ma per usare di questa sapientissima convenzione, senza ch' ella convenzione apparisca, quanta e quale difficoltà, quanto pericolo di dar nel duro, nello stagliato, nel gretto! Pericolo da cui seppero vittoriosamente uscire gli scultori fidiaci (e sia detto a gran lode loro) anche i quattrocentisti, benchè di Fidia non conoscessero nè le opere, nè la scuola; giacchè in parecchi bassirilievi degli scultori, specialmente fiorentini, dell'epoca testè accennata, vi sono in mirabil modo seguite le massime del bel tempo greco, in quanto almeno al rilievo delle figure, staccate dal fondo con un risalto aspretto, e modellate nelle parti salienti con ben intesa depressione così nelle pieghe che nei muscoli, la quale porge l' insieme spiccato d' ogni figura, senza tormentarlo d' importuni tondeggiamenti.

Poichè avete la fortuna che l'Accademia nostra possegga

alcune fra le plastiche di queste opere insigni, tratte dagli originali che Londra ne conserva, io vi raccomanderei caldamente di farle soggetto de' vostri studii, se già non avessi veduto prevenuto il mio voto dalla cura sollecita de' vostri insegnanti, che ve le pongono ad esemplare, additandovene i pregi inimitabili; e se già alcuni di voi, profittando del savio ammaestramento, non mi avessero a grande mia letizia provato, che hanno ingegno così bene svolto dai diligenti studii, da poter con sicura mano ritrarle. Fatto che sommamente v' onora, perchè a disegnare quelle opere con intelligente correzione vuolsi perizia non poca, vuolsi radicato il buon seme; vuolsi, in una parola, quel molto che pochi possedono.

Nel congratularmi con voi pel nobile frutto che sapete trarre da quest' insigni modelli dell' arte greca, avrei però da aggiungere due raccomandazioni importanti a quelli che trattano la pittura, la prima di fermare l' occhio e la mano non soltanto su queste plastiche, ma anche sulle altre d' Egina che ne furono il germe; la seconda, di non andar contenti solo della matita vostra nel riprodurle, ma di tentare la creta, ciò che già vidi cominciarsi, e assai lodevolmente. Imperciocchè penso che molto giovi l' arte del plasticare per ben conoscere col fatto quegli effetti del rilievo che spesso difficilmente si giungono a comprendere col solo aiuto del ragionamento e delle teorie. E così pur la pensarono i valenti pennelli dei trascorsi secoli, i quali alla plastica si consecravano tutti con cura sollecita. La letteratura cianciera del secolo XVI fece le cento maraviglie per quella trina potenza artistica in cui fu detto grandissimo il Buonarroti. Ma questo proclamato miracolo dell'arte è men raro di quello ch'altri si creda in Italia, imperocchè numerosissimi erano in quell'età gli artisti che valeano negli esercizii del pennello, delle seste e dello scalpello. Giotto, il ristauratore della nostra pittura, plasticava e scolpiva mirabilmente, ed era l'autore di quel campanile elegantissimo che, a diritto,

vien posto fra i più gentili edifizii del mondo. L'Orgagna collo scalpello e la creta emulò la casta bellezza delle sue tavole e la nobile agilità della sua Loggia di Lanzi. Raffaello scolpiva il Giona della cappella Chigi colla correzione medesima con cui segnava le sue divine figure nella scuola d'Atene al Vaticano, e le grazie robuste del palazzo Pandolfini a Firenze.

Nè questo dee sbigottire l'ingegno vostro, ma anzi incuorarlo a correre tutti i rami dell'arte per giungere a bella meta, imperciocchè l'arte non si ripartisce in moltiplici rivoli, come credono molti, ma solo di più rivoli si vale quando voglia mutarsi in grandioso fiume. Non potrà quindi dirsi compiuto pittore quegli che non abbia colla plastica raffermato la realtà de' rilievi, e colla sesta appreso come si preparino quei monumenti, i quali devono essere dalle pitture decorati, o di queste formarne il campo. Nè sarà sicuro dell'opere sue quello scultore che non saprà dar delle cose l'apparenza prospettica, nè vero architetto sarà colui che ignaro sia delle leggi di prospettiva, del vario modificarsi e digradar de' colori, e di quel plasticare sapiente che insegna nei profili bellezza, nei dettagli eleganza, negli ornamenti industria d' ingegnosi contrasti.

E tutto questo vasto sapere nelle arti figurative non fu retaggio dei soli maestri italiani, ma de' greci eziandio, i quali, cercando nelle opere loro un'armonica e corretta grandiosità, doveano con sicura mano saper trattare tutti quanti erano i rami dell'arte. Fidia fu appunto dei così fatti, imperocchè prima di adoperar lo scalpello, e di tanto conoscere le ragioni della sesta, da poter dirigere gran parte dei lavori del Partenone, fu pittore, e dipinse egli stesso il suo Giove Olimpico. Se ci fosse bisogno d' argomenti a provar ciò, basterebbero questi fregi del Partenone, nei quali la sapiente convenzione del bassorilievo, la corretta precisione de'contorni e persino l'azzurro di cui erano rivestiti i fondi, attestano una mente già innanzi in ogni ramo dell' arte.

Digitized by Google

Questi preziosi bassirilievi rappresentano le feste panatenaiche stabilite in Atene da Erittonio nel 1496 av. G. C. e rinovellate da Tesco nel 1313 in onore di Minerva Polia, cioè protettrice della città. V' erano le piccole e le grandi feste. Le prime, ricorrenti ad ogni tre anni, consistevano in giuochi ginnastici ed in esercizii di musica e di drammatica; le seconde, rinnovellantisi ad ogni quattro, si celebravano ad Eleusi con tutta la maggior pompa. Mentre appositi cori cantavano le poesie d' Omero, gli stranieri venuti da tutte parti di Grecia, vestiti di rosso portavano iu giro vasi riempiti d' acqua e di mele, e le donne loro, coperte di ricchi pepli, incedevano processionalmente accanto delle vergini ateniesi, che in gran numero venivano ad offerire a Minerva un ricchissimo peplo, in cui esse aveano ricamato le imprese della dea e quelle dei grand' uomini di Atene.

I nostri bassirilievi, di cui qualche plastica serbiamo nelle sale de' gessi, portano effigiata solo una parte di queste cerimonie, vale a dire, la processione delle vergini al simulacro di Minerva, i simposii sacri da esse celebrati, e la corsa dei cavalieri eseguita sui più eleganti e focosi cavalli che vedere si possano. Oltre alla singolarità del fondo azzurro, usata sicuramente all' uopo di far meglio apparire spiccate le figure, scorgonsi parecchi buchi sulle figure stesse, che sembrano aver servito a tener fermi ornamenti di metallo, disposti a fregio delle vesti e delle armi.

Io ebbi la fortuna di poter considerare a tutto agio e di trarne anche qualche studio, da uno dei più bei pezzi di questo insigne fregio, che decora la sala delle Stagioni del Museo del Louvre a Parigi. Rappresenta le vergini ateniesi sul punto di entrare nel tempio e di consegnare ai direttori della ceremonia, detti *architheoni*, gl' istromenti ed arredi de'sacrificii che esse aveano portato nella pricissione. In questo conservatissimo frammento, lungo circa sei piedi e mezzo de'nostri, è no-

tevole il getto uniforme de' panni, e il passo di quelle donzelle, che avanzan tutte la gamba destra. Ma questa ordinanza simmetrica nulla toglie all' eleganza delle figure e alla rara bellezza delle parti ignude.

Ma se in questo fregio la scuola fidiaca raggiunse un' invidiabile altezza, a più elevato segno salì, quando scolpì le colossali figure dei due frontoni del tempio. In quello d'oriente è rappresentata Minerva che comparisce la prima volta in mezzo ai numi. Di questo, ch' è il più guasto, perchè privo delle statue del centro, ci rimangono ancora le teste dei cavalli dell' Aurora, il celebre torso a cui, non so perchè, fu dato il nome di Teseo, vero capo-lavoro, dinanzi a cui ogni superbia artistica convien che si plachi, tanta n' è la insuperabil bellezza; due tronchi di dee ignote, un'Iride stupendamente panneggiata; altra dea seduta, e finalmente la testa del cavallo della notte, miracolo di vita e d' intelligenza anatomica.

Il frontone occidentale, ch' è dell'altro assai più intatto, figura, secondo la più probabile e più scientifica delle interpretazioni, quella cioè di Ottfrido Müller, la vittoria di Pallade sopra Nettuno. Vi si vede infatti la dea che insegna ad Erettonio i modi di domare il cavallo creato dal nume dei mari. Il più rimarchevole fra i simulacri preservati, è qui il torso insigne del fiume Ilisso che chiudeva il frontone dal lato sinistro, lavoro superiore ad ogni lode per nobile verità, per la vita che pare circoli sotto la cute, e per tale una grandiosa correzione di muscoli che dev'essere a lungo studiata da chiunque miri alla grande arte monumentale. Stupendo è pure il frammento che rimane del colosso d' Erettonio che stava nel mezzo.

Di questi due insigni avanzi avete qui all' Accademia bellissime plastiche, come pure l'avete del cavallo della notte, del Teseo delle due dee d' ignoto nome, che faceano parte dell'altro frontespizio e per ultimo delle due figure muliebri, l'una

delle quali riposante sui ginocchi dell'altra, che il Müller considera due Parche. Voi dunque potete da tutti questi nobilissimi testimonii dell'apice cui salì l'arte greca, cavar profitti sommi in quanto alla perfezione della forma, la quale se avviverete con quella caldezza d'affetti e di sentimento ch'è domandata dalla civiltà nostra, potrà farvi veramente giovevole lo studio dell'antico; quello studio che per troppi anni condotto dinanzi ad esemplari d'epoche assai posteriori a Fidia, come l'Apollo, il Laocoonte, l'Ercole Farnese, o dinanzi a copie deboli di originali forse neppure insigni come la Niobe, traviò infinito numero d'artisti trascinandoli nella fanghiglia delle convenzioni, e avvezzandoli a quell'eroico nelle movenze che, buono alle idee religiose e civili degli antichi, conforme all'abituale dignità del portamento loro, è però polarmente opposto alle costumanze che sursero collo innovarsi compiuto della società nostra, intesa tutta al vero morale e ai sentimenti che ne derivano. Bene disse quell'alta mente di Federico Hegel, autorità non sospetta, perchè educato essendo alla scuola di Tiech e di Dannecker scultori, era classico nelle midolle, « che in generale » la greca scultura ha idee limitate, giacchè un numero con- » siderevole di quelle attuate dalla immaginazione cristiana, » quando intende rappresentare qualità umane o divine, sono » escluse dall'ideale proprio della greca scultura. Perciò i sen- » timenti (continua egli) e le virtù morali, come vennero clas- » sificate nel medio evo e nel mondo moderno e quindi con- » vertite in doveri, non hanno alcuna significazione nelle divi- » nità della scultura ellenica, e ad esse sono compiutamente » estranee. Perciò non è da cercare in esse, nè la rappresen- » tanza del sacrificio, nè quella dell'egoismo vinto, nè della » lotta sì difficile del libero arbitrio contro le passioni; nè il » trionfo della castità, nè l'espressione dell'amore spirituale, » nè l'altra della fede tetragona ad ogni seduzione, nè la umil- » tà religiosa, nè la sommessione al volere divino. Imperoc-

» chè tutte queste virtù, qualità o fatti dell'anima, riposano o
» sulla separazione dell'esistenza spirituale dalla corporea, o
» si elevano sopra i sensi per raccogliersi nell'intimo dell'ani-
» ma, o finalmente manifestano quest'anima che tende a ricon-
» ciliarsi con Dio ed a riunirsi a lui. » Scorgete dunque da tutto questo, o Giovani, che anche a confessione degl' idoleggiatori dell'arte greca, essa non è che forma, e come forma unicamente vuol essere considerata. Ma questa forma, quando estrinsecata da Fidia, è però di tale una bellezza, di tale una vita sensitiva e pronta, di tale apparenza di moto, in ogni fibra, ch'ella può ben apprendervi ad improntare nelle opere vostre la verità viva del corpo, la quale può esservi più facile scala a salire a quella più astrusa dello spirito, che d'altra parte s'annullerebbe nelle produzioni vostre, se elleno non rivelassero ad un tempo il soffio animatore chiuso nella materia. Ed è per questo che fin dalla prima lezione io vi diceva, non giunger io a comprendere come nelle arti si possa dividere la forma dal pensiero, giacchè in quest'ultimo non può essere perfezione senza che nella prima vi sia convenienza, ch'è quanto a dire bellezza; nè la forma può meritarsi attenzione se non si fa veste a nobili pensamenti e ad utile verità.

La qual verità, se dell'uomo morale poco o nulla ritrae in questi marmi fidiaci, appalesa per altro del fisico la grandezza, la forza, la vita. Imperocchè non è la grazia, l'eleganza o l'arditezza della esecuzione che guadagni a queste opere l'ammirazione dei ben veggenti, ma sì bene l'espressione di libera energia, di grandiosità vigorosa, marchiata a larghi tratti nelle singole membra come nell'insieme delle figure. L'artista, in fatti, seppe ammollire il marmo e quasi comunicargli il soffio dell'anima. Egli non si contentò di offrire un'idea, in qualche maniera generale, di quanto doveano i simulacri rappresentare, a mezzo di determinati contorni; nè ritrasse le forme quali gli eran presentate dal mondo esteriore. Non mirò

a riprodurre gli accidenti con minuziosa servilità, ma nella sua creazione splendida d'originale independenza, pose in accordo i tratti generali della forma umana coi particolari che appartengono alla natura reale e ne caratterizzano il tipo. Tanta magia di vitalità è prodotta dall' avvedutezza sapiente con cui seppe l' artefice dare ad ogni parte la forma propria, senza cincischiarla con quelle minuzie che nel vero son prodotte da casi accidentali e non dall' organismo elementare della forma medesima. Ogni muscolo modellato con mirabile scienza di piani, uniti da industri passaggi di dolcissime curve, resta in una dipendenza permanente non solo col più vicino, ma col tutto. Perciò le parti, di cui va composta la figura, si manifestano conformi allo scopo, e nella differenza loro, fuse coll' insieme. La pelle, p. e., pare cedevole, la carne elastica, sicchè ti sembra che sotto l'aspro sasso gorgogli il sangue, e, tuttochè mutilo, il simulacro sia per alzarsi. La fusione quindi reciproca de'contorni organici, combinata colla più scrupolosa esattezza d'ogni particolare senza cadere in superficie troppo regolari per rigidezza, o troppo piene per ardito contrasto di convesse e di concave, è ciò che produce in queste opere partenonie quell' alito di vita robusta, quell' idealità dell'uomo uscito perfetto negli organi suoi dalle mani del suo creatore, quella poesia (se così posso dire) della materia, grandiosa e molle ad un tempo, come i versi d' Omero, come le pompe della palestra, come le rosee sensualità dell' Olimpo.

E questa mirabile poesia della materia, più ch'in ogni altro frammento dei due frontoni, spicca insignemente nel torso dell'Ilisso, in cui l' arte ha saputo far iscomparire le tracce dell' artificio, ha saputo far dimenticare il marmo di che le membra compongonsi, per lasciare dominatrice la natura e la vita. Che sono mai, poste dappresso a questo prezioso rudero, l'Apollo, il Laocoonte, l'Ercole, il Gladiatore ? Chi è che non debba giudicarle, al paragone, artificiose, contorte, assestate in

movenze lontane da verità? Chi è che non debba dar ragione a Montabert quando paragonò questi ultimi simulacri ad un compassato discorso retorico, e la nostra figura dell'Ilisso, ad una orazione di Demostene tutta fuoco e naturalezza? E se tanto ci rapiscono, così fuori del giusto lor punto di veduta, come lo osserviamo adesso, si pensi quanto doveano parere grandiosamente maestose, guardate al lor posto, intere, nitide, all' altezza di 15 metri da terra com'erano collocate, e da un punto di distanza di 30, punto ove formavasi il vertice del triangolo equilatero avente per base l' estesa dell' ultimo gradone del tempio?

Appartengono alla scuola fidiaca anche le metope e i fregi del tempio di Teseo, ora trasportati al Museo di Londra, figuranti le azioni dell'eroe cui fu consecrato il tempio, le altre del suo divino compagno Ercole, e pugne di mostri e centauri. Secondo Pausania, Micone avea dipinto entro alla cella del tempio de' gruppi, portanti appunto centauri combattenti fra di loro. Gli statuarii incaricati di ornare la stessa cella, seguitarono l' esempio, figurando lo stesso soggetto, ma non però con quella perfezione che tanto s' ammira negli anaglifi partenonii, che che ne dica il Visconti, il quale affermò questi del tempio di Teseo degnissimi della scuola di Fidia.

Montabert stimò del tempio di Fidia il famoso frammento detto il *Pasquino* a Roma, avanzo di un gruppo rappresentante Menelao che raccoglie il corpo dell' estinto Patroclo. Per aver idea della intera composizione è necessario vederne le ripetizioni, in gran parte finite dal ristauro, che stanno a Firenze nel palazzo Pitti e sotto la loggia de' Lanzi; sebbene quest' ultima sia tenuta da molti, e forse non a torto, come una copia condotta da un cinquecentista, fosse poi egli Gian Bologna o Lodovico Salvetti poco rileva. Confesso però che quanto più guardo questo, d'altra parte, pregevole torso del Pasquino, meno so persuadermi che sia lavoro di scuola fidiaca, impe-

rocchè il sistema de' piani mi par men largo, meno fermo lo scalpello, meno grandiosamente trattate le singole parti.

Le stesse osservazioni mi corrono alla mente quand' io considero la Minerva tanto celebrata di Velletri, ora nel Museo del Louvre a Parigi, che Montabert e David stimarono del tempo fidiaco, e copia di quelle sì lodate del maestro. È una stupenda opera, non lo nego, ma con massime assai meno vicine al vero, che non furono quelle costantemente seguite dall' insigne Ateniese.

Nè punto appartiene a Fidia e neppure ai suoi discepoli quel sì vantato Ganimede rapito dall'aquila che sta nel Museo degli antichi attiguo a questa nostra biblioteca di San Marco. Per vero dire, se non fosse saltato in capo del Montfaucon nel suo *Diario Italico* di attribuire a Fidia quest' opera, nessun artista di senno se lo sarebbe immaginato, giacchè ci sono in quel marmo così grosse scorrezioni e tale un'incertezza di carattere, da farla ritenere fatica d'un mediocre vissuto in tempi mediocri. Vero è per altro che i cattivi ristauri contribuirono a contraffarla. Plinio dice che una statuetta di Ganimede rapito da un'aquila, che mostrava sentire qual preziosa preda fosse quel giovinetto, fu eseguita in Atene da Leocarete, molto dopo di Fidia; ma io confido che questo tal Leocarete fosse un po' più addentro nell'arte di quello non mostri essere stato l'autore del nostro Ganimede.

Piuttosto son da vedersi le impronte fidiache in un licenzioso gruppo dello stesso Museo, gruppo nel quale è figurata Leda amoreggiata dal volubile Giove, per essa mutato in cigno. In onta del molto ristauro vi si scorgono nella schiena e nel braccio sinistro muscoli benissimo modellati, e passaggi sapienti fra le parti concave e le convesse.

Ma una statua, in cui si ammira una larghezza di scalpello ed una scienza del naturale che di molto si raccosta alle inimitabili bellezze dei simulacri partenonii, è il *Focione* del

Museo Pio Clementino. Quanta semplicità in quelle poche pieghe della clamide! quanta giustezza in quella placida sua movenza! gran peccato che fosse guasto dal ristauro del Paccetti, che vi aggiunse, e male, le gambe. È egli poi veramente un *Focione*, o non piuttosto, come lo dubitò il Visconti, un Ulisse, ovvero, come fu detto da altri, uno de' sette eroi di Tebe? Sia qual egli si voglia, è bello di maschia, bello di corretta bellezza; e questo solo importa a voi, Giovani, che nella greca statuaria cercate ciò che solo può ora venirvi di vantaggio, la castigatezza della forma, e non il soggetto, giacchè, la Dio mercè, de' soggetti mitologici ed eroici della pomposa Ellade, voi non sapete più che vi fare.

Il fondatore dell' insigne scuola, di cui finora vi parlai, quant' ebbe ricco e fortunato vivere nel fiore degli anni suoi, altrettanto l' ebbe misero in tarda età; imperciocchè, perseguitato dalla calunnia, ravvolto nelle maledizioni scagliate contro del suo protettore Pericle, gli fu lanciata l' accusa degradante di aver rubato parte dell'oro ch'egli dovea aver posto in opera per la statua di Minerva ad Atene. Potè uscire per altro indenne da tanta macchia, ma in seguito il fiele de' nemici non si ristè, e nuove colpe gli si apposero, da cui pare non si potesse far netto, imperocchè Pausania e Plinio ce lo dicono morto in prigione di malattia. Plutarco aggiunge che correa voce ve lo avessero avvelenato i suoi avversarii onde aver maggior campo di calunniar liberamente Pericle. Brutta fine in vero per tutti, ma specialmente pel genio, il quale, più elevato sentimento dovendo serbare dell' umana dignità, deve più soffrire se, innocente essendo, disprezzata la vede, e, se colpevole, sentirne più amara e più crucciosa la vergogna.

Molto fu detto per trovare spiegazione a tanta floridezza della scuola fidiaca, e si andò dagl' idoleggiatori dell' antico battendo le ali infaticabili della pieghevole congettura per rintracciarne le cause or nella civiltà, allora progredita, di Grecia,

or nelle grandi occasioni d'operar monumenti, or nella bellezza de' nudi fatti continuo modello agli artisti entro alle palestre d'Atene e di Olimpia, e per ultimo nell'ingegno prodigioso del capo-scuola, aiutato da studii profondamente gravi, gravemente profondi. Per certo senza una cultura diffusa, senza occasioni, senza modelli e senza la luce sfolgorantissima del genio, Fidia non avrebbe potuto toccare così grande altezza, nè trasfondere egregie massime agli allievi; ma tutti questi mezzi, efficacissimi a far l'arte perfetta, non avrebbero bastato, senza i metodi d'insegnamento e di studio seguiti da lui e da'suoi discepoli, metodi che a me pare dovessero di molto accostarsi a quelli che fecero insigni i cinquecentisti d' Italia. Io credo che quella scuola fidiaca, al paro delle nostre famose dei Bellini e dei Perugini, trovasse tanto moto, tanta vita nelle figure, cercando l' uno e l' altra, non già solo nel modello vivo posto ad esemplare in movenze determinate, e assestato in linee gradevoli, ma invece nel sentimento fecondato dalla memoria fatta già ampio ricetto di tutti i possibili moti umani, imparati pel lungo studio sul naturale, e sulle ragioni anatomiche e fisiologiche de' suoi movimenti. Senza questo que' grand' uomini avrebbero saputo sì riprodurre belle forme, ma non quel palpito di vitalità che pare s' accalori, sin dal mutilo frammento dell' Ilisso immortale. Senza aver ridotta la memoria signora del vero, impossibile raggiungere quell'istantaneo nei moti che il modello non darà mai, per quanto educato alle artificiose immobilità; quel che d' istantaneo il quale sgorga mirabile dalla creta e dalla matita dell'artista, preparata a svolgere il vero colla memoria, e con questa a riprodurre la prontezza degli atti umani.

Oh! non isperate no di salire alle vette di Fidia, ai celesti splendori dell' Urbinate, se non avvezzerete la mente vostra a rifar colla ricordanza le forme stesse del vero. Senza tale aiuto, impossibile il concepire e quindi estrinsecare, secondo verità,

una composizione; imperciocchè tutto il sapere nostro è reminiscenza, ce lo disse il greco filosofo, ma prima del greco filosofo, ce lo ha detto il senso comune.

E non con altro infatti, se non colla memoria educata sul vero, ed affinata da squisito sentire, componea il Fiesolano i casti suoi angeli, Francesco Francia le sue divine Madonne, Raffaello il più bel dipinto del mondo, la Disputa del Sacramento. È colla memoria fecondata dal lungo studio sul naturale, che i grandi artefici presenti di Germania e di Francia trasfondono nelle opere loro le attitudini della verità; è colla memoria che Steinle ed Hess seppero far comparire agitate dal soffio della respirazione le immagini sante ch' essi colorarono colossali a Monaco, a Spira, a Colonia. Nè con altro metodo compose Kaulbach quella sublime visione degli Unni irruenti sopra lo agonizzante impero romano, e l'altra mirabil composizione che adorna il nuovo museo di Berlino, lo spartimento de' popoli operatosi per la torre di Babele.

Nè a conseguir tanto segno è soverchiamente astrusa la via. Ed io la vidi bene spianata in molte scuole di oltramonte, ove si vuole che i giovanetti, fin dagli elementi primi, rifacciano di memoria quanto ritrassero dall' esemplare, tanto di accostarsi il più ch'è possibile a questo. Chi più vale in simile esercizio ottiene un premio dall' insegnante, e il più ricco dei premii dall' arte, un sapere cioè fecondo e sicuro; imperciocchè, tale esercizio produce il doppio vantaggio di abituar la memoria a soccorrere con fedele prontezza l'artista, ogni volta che gli torna difficile od impossibile lo studio del vero, e di ridurre l' occhio assai più attento nell' osservare, e meglio disposto ad imprimere indelebilmente nell' animo anche i più sfuggevoli tratti del vero e le varie e rapide modificazioni dell' affetto. A poco a poco i giovani acquistano così l' abitudine di prestar maggiore attenzione ai più comuni movimenti dell'uomo, e giungono a ritenere quello sfuggevole istante in cui

Digitized by Google

spesso è il sommo dell'espressione; nè se lo compongono colle imitazioni o colle convenzioni, rifritte le mille volte. Buon per voi, o Giovani, che tali esercizii vi sono adesso resi familiari da' vostri insegnanti, i quali con amorosa sollecitudine vegliano, affinchè ogni cosa copiata riproduciate colla reminiscenza. — A cessar le lotte fra gli *ultra-puristi* e gli *ultra-naturalisti*, parmi possa venire utile conciliatrice la memoria dell' artista, vigoreggiata da giudiziosi esercizii. I primi adesso si contentano sovente d'imitare le aride forme del trecento, perchè trovano in quelle le tracce de' sentimenti, che cercherebbero indarno nel modello immobile; gli altri, solo dal modello copiando, non giungono mai a quella istantanea misura di vita e di azione che non si può nè comandare, nè far intendere ad un uomo prezzolato posto per ore ed ore in movenza da sicario o da santo. Abbiate invece, o Giovani, la memoria prontamente attuosa e schiverete la imitazione fredda, vizio de' primi, e la misera copia, malanno de' secondi. Vedrete colla mente come i più rapidi moti dell'animo si stampino nel volto e negli atti dell' uomo; infine raggiungerete l'espresssione secondo verità, senza essere mai fiacchi riproduttori di vita materiale. Ditemi: osereste voi chiamar scrittore colui che, ad estrinsecare i concetti della fantasia, avesse mestieri di ricorrere ad ogni istante al dizionario per cercarvi le parole più acconcie, e alla grammatica per connetterle secondo ragione? E del pari, come potreste dire artista chi, per attuare un pensiero, avesse, ad ogni piè sospinto, bisogno di rintracciarne sul modello il moto e il carattere?

So bene che v'hanno scuole, le quali dimenticando quanta fu la grandezza dell'antica arte italiana, stringendosi ancora all' urna del Caraccesco *naturalismo*, muovono le mille querele contro chi vuole aiutatrice delle arti del disegno, memoria, perchè elleno quelle scuole dicono, come per tal via l' artista diventi seguace d'un falso ideale, e schiavo di convenzioni. Ma

queste immobili conservatrici di un' arte fiacca che mira solo a darci gli accidenti del vero, ma non del vero la vita, non pensano che il ricordarsi la natura dopo averla lunghissimamente studiata su numerosi esemplari, non esclude di consultarla nel momento di eseguire l'opera, ed aiuta poi a comprenderla con fulminea rapidità di osservazioni; cosa fatta impossibile a chi non ha la mente arricchita da moltissime ricordanze.

Or dunque se molto vi preme batter sicuri la via di Fidia e di Raffaello, guardate al verò sempre ed intensamente, adoperatevi a riprodurlo con accurata esattezza, quale il vedete, e quando siate sicuri di averlo bene compreso, tentate di rifare il veduto a memoria, e tentatelo tante volte, finchè ci siate bene riusciti. Così porrete in pratica veramente uno dei più vantaggiosi precetti del gran Leonardo, il quale consigliò al giovane *di non porsi allo studio di una seconda forma se non ha bene nella memoria e nella pratica la prima*, e in altro luogo gli viene raccomandando di non lasciar cosa che non si metta bene nella memoria, e perciò di ritrarre ogni *esemplare studiato, senza averlo dinanzi, e di ripetere tante volte codesto esercizio che, confrontata la copia mentale col modello, nessuna differenza ne debba apparire.* Il quale prezioso esercizio di per sè domanda due cose, una grande abilità a segnar presto, e una pronta percezione che aiuti la mano ad essere esatta riproduttrice del vero: esercizio che vi farà accorti come avesse ragione Brunetto Latini, il maestro di Dante, d' affermare, essere *la memoria tesoriera di tutte cose, e guardatrice di tutto quello che l' uomo trova novellamente per sottigliezza d' ingegno, o che egli apprende da altrui.*

BIBLIOGRAFIA.

Quatremère de Quincy. — *Jupiter Olympien.* — Parigi, 1815. — *Lettres à M. Canova sur les marbres d' Elgin.* — Parigi, 1815.

GEDOYN. — *Histoire de Phidias* — (nel Vol. IX dell' *Accademia delle Iscrizioni.* — Parigi, 1721).

O. MÜLLER. — *De Phidiae vita et operibus* — *Commentationes tres.* — Gottinga, 1827.

SIEBENKEES. — *Ueber den tempel und die bildsäule des Jupiter zu Olympia.* — Norimberga, 1795.

Digitized by Google

DECIMAQUINTA LEZIONE.

Seguito del terzo periodo dell' arte greca.

Policleto, Naucida, Mirone, Callimaco scultori.

Col cessar della scuola fidiaca tocchiamo ad un'epoca, in cui numerosissimi e lodatissimi ci appariscono nelle greche pagine i nomi degli artisti, giacchè è immediatamente dopo di Fidia, che la greca scultura vanta Policleto, Ctesila, Fradmone, Cidone, Demetrio, Naucida, Mirone, Callimaco; e la pittura, Polignoto, Parrasio, Timante, Pausia, Nicia, Nicomaco, Protogene, insieme all' abbondosa coorte d'altri minori che lor furono od allievi o seguaci. Ma, sventuratamente, di tante opere encomiatissime condotte da tutti questi, più nulla di sicuro ci resta. Per la qual cosa, se a noi piacesse, sulla fede degli scrittori, non tanto decidere intorno al merito di que' pennelli e di quegli scalpelli, ma solo conoscere il sistema e lo stile seguito da essi, non saremmo dissimili da colui che si piacesse far di una persona il ritratto, pigliando a guida i *connotati* del passaporto. Così, per dir vero, non la pensarono gli storici dell'arte antica, i quali dal Giunio sino al Montabert ed all'Hirt, spesero volumi di prolissa lode per lumeggiare artisti di cui più

non restano le produzioni, appuntellando gli encomii colle autorità di Plinio, di Pausania e di Filistrato, che pure, essendo nelle lettere sommi, potevano per avventura appartenere a quella florida razza di amatori, intesa a tutte lodare le opere d'arte senza sommetterle mai a critica severa, razza la quale (non so se a fortuna o a sciagura) non è ancor morta nel mondo. Siccome però è malattia comune ai più di coloro che scrivono per la stampa (io forse non escluso) di popolare di fantasimi il soggetto pigliato a tema, quando mancano i personaggi reali, tanto per dar pastura alla penna, così ne venne che i citati storici dell'arte antica, quando vedeano nei musei simulacri e bassirilievi raffiguranti quei soggetti medesimi che le antiche pagine affermarono condotti dall'uno o dall'altro dei famigerati statuarii di Grecia, li dicessero, se non gli originali famosi, almeno stupende copie di quelli. Nè è già che li giudicassero copie per la mediocrità del lavoro, ma perchè le antiche autorità da cui attingevano aveano asserito che le opere dei grandi sopraccitati erano quasi tutte in bronzo, mentre le statue de' musei (salvo poche eccezioni) sono invece di marmo.

Sin qui però, o bene o male, la cosa cammina secondo la logica, sebbene l'identità di soggetto fra queste pretese copie e gli originali descritti da Plinio, da Pausania e da altri, non sia prova bastevole a considerar quelle siccome riproduzione di questi. Ma dove la logica va un pochin di piè zoppo, è quando i ricordati archeologi ci escono in sì spiattellate lodi per queste benedette copie, che guai per essi e pel dizionario, se domani uscissero dalla terra i veri originali: non avrebbero più parole da crescere la misura dell'incenso.

Come dunque riuscire a scorgere un barlume di verità fra tante sistematiche lodi? Non v'ha, a parer mio, che una strada, esaminare i fatti, senza badare alle opinioni preconcette di quelli che scrissero, ripetendo quanto fu detto dagli antichi scrittori greci e latini; portare l'analisi su quanto ci rimane ancora di

opere veramente greche posteriori a Fidia, poi sulle altre che sono pur greche, ma che, rinvenute in Roma, vengono reputate siccome copie d'insigni originali. Per ultimo considerare quelle incontestabilmente originali che furono scolpite o nell'epoca di Alessandro o subito dopo, come sarebbero il Laocoonte, la Venere de' Medici, quella di Milo, il Menandro, l'Apollino, il Saurotono, ec., ec. per quindi conoscere se veramente sia da tenersi come incontrovertibile che i Policleto, i Prassiteli, i Lisippi, gli Scopa aggiungessero pregi all'arte stupenda di Fidia, ovvero ne sieno rimasti per molti rispetti inferiori.

Il primo fatto che ci si presenta, manifesta come l'arte, subito dopo Fidia, scadesse alquanto da quella purezza elegante e da quella scienza della forma che sarà sempre utile guida per tutti quelli che vogliono bene rappresentare la natura corporea. Questo fatto ce lo offrono le metope dell'Opistodomo del tempio di Giove ad Olimpia, ora al Museo di Parigi, il fregio di quello d'Apollo Epicurio a Figalia, ora a Londra, e cinque metope appartenenti al pronao ed al postico di uno de'tempii di Selinunte, quello più prossimo al mare, metope che nell'anno 1831 vennero trasportate nel Museo di Palermo. Tutti questi bassirilievi, di poco posteriori a Pericle, e quindi a Fidia, tuttochè conservino l'avvivante influenza del capo-scuola, pure ci fanno fede come fossero per gran parte mutati (e tutto altro che in meglio) il gusto e le massime degli artisti fidiaci.

Le metope d'Olimpia, che rappresentano le fatiche d'Ercole, tuttochè improntate di una morbida verità, di molta freschezza di tocco e d'ingenua grazia, scevera da ogni rigor dello antico stile, pure manifestano quanto si dilunghino dalla fermezza fidiaca e da quella dotta squadratura di piani. Forse prevaleano a questi bassorilievi i famosi gruppi condotti da Alcmene e Paonio descritti da Pausania, che stavano ne' frontoni del tempio, ma essi perirono intieramente.

Digitized by Google

Il fregio del tempio di Apollo Epieurio a Figalia, che fu scoperto nel 1811 da Link, da Haller, da Cockerill e da Foster, e portato da poi al Museo di Londra, circondava l'ipetro al di sopra delle colonne joniche. Se ne conservano otto *altirilievi* figuranti il combattimento delle Amazzoni contro i Centauri e in mezzo ad esse Apollo e Diana come numi protettori. V'ha molta ricchezza di fantasia e bella maniera di composizione, ma lo stile è poco corretto, e le movenze tirano così al violento ed all'esagerato che danno un pochino nel falso, e oserei dire sin nel barocco. Le pieghe poi, così negli occhi come nelle falde e ne' riposi, si mostrano o di soverchio dure, o troppo gonfiate; in una parola, manca per tutto la severa purezza di Fidia.

Sono attribuite da Müller alla stessa età de' bassirilievi su ricordati le cinque metope del tempio di Selinunte, ma evidentemente lasciano riconoscere uno stile più arcaico, e parmi sieno da ritenersi del tempo stesso in cui furono lavorati i due frontoni d'Egina. Il duca di Serra di Falco, nella sua magnifica opera sulle *Antichità della Sicilia*, credette ravvisarvi la favola d'Atteone ravviluppato nella pelle del cervo, Ercole colla regina delle Amazzoni, Pallade ed Arete, Apollo e Dafne, ma non giunse ad interpretare la quinta assai guasta dal tempo, che pare offra una dea nell' atto d' abbattere un gigante. I corpi delle figure sono, come il fondo, in tufo calcare, e rivestite da uno stucco colorato, ma l' estremità si aggiunsero di marmo, lasciandovi la originale bianchezza della materia.

Se i pochi fatti che ci rimangono attestano come la grandiosa maniera di Fidia scadesse dopo di lui, gli scrittori ci dicono altrimenti, giacchè Pausania e Plinio affermano come, poche olimpiadi dopo la morte del sommo Ateniese, si elevassero a grande splendore le scuole di Sicione e specialmente d'Argo, ove l' insigne Policleto (il secondo scultore di questo nome che ci offra la storia, ma primo per fama) toccò luminoso segno.

Digitized by Google

Tuttochè sieno profusi dagli scrittori elogi fuor di misura alla sua statua colossale di Giunone, tenuta come un perfezionamento della toreutica, questi elogi però non giungono sì innanzi da proclamarlo superiore a Fidia, in particolare per ciò che spetta alla rappresentazione de' numi. Ma narrano per altro che nel figurare gli atleti non ebbe eguali, come pure non li ebbe nello scolpire i fanciulli e gli adolescenti, e soprattutto un'Amazzone ch'egli eseguì nel tempio di Diana ad Efeso con tale una perfezione, da essere universalmente preferita a quelle che nel tempio medesimo aveano condotte Ctesilao, Cidone, Fradmone e persino lo stesso Fidia. — Grandi lodi pur s'ebbero dalle greche e latine penne il suo giovanetto che cingeasi la testa con una benda detto il *diadumeno*, i due garzoni che giocavano agli *aliossi*, l'Artemone, l'Alcibiade, e finalmente le due Canefore di bronzo, di cui Cicerone encomiò la squisita grazia e il portamento virginale. Il Vasi, nel suo *Itinerario di Roma*, affermò che la Flora Farnese, ora riconosciuta per una Tersicore, sia opera di Policleto, e che fosse fra quei simulacri di così celebre statuario, i quali Tito avea raccolti entro al vestibolo del suo palazzo. È una statua senza dubbio di qualche merito, non però fornita di que' pregi che si vorrebbero attribuire a Policleto. Piuttosto si potrebbe aderire all'opinione di Montabert, che inclina a tener costui autore del celebre Mercurio seduto nel Museo di Napoli, getto in bronzo lodevole per verità di forma, per giustezza di moto, per semplicità di movenza. Sappiamo d'altra parte che a Lisimachia questo statuario avea fuso un mirabile simulacro di Mercurio; non sarebbe quindi impossibile che il bronzo di Napoli fosse l'originale, e in tal caso dovrebbesi pregiare altamente l'ingegno di Policleto, perchè questa statua è bella di molte e sode bellezze.

Ma l'opera più famosa di lui fu il *Doriforo* o portator di lancia, chiamato il *Canone* dal panegirista latino, appunto

perchè avea correttissime le proporzioni. Plinio ci narra che gli artisti studiarono di continuo entro a questa statua per attignerne le leggi regolatrici dell' arte, e che perciò Policleto fu il solo di tutti gli uomini, che *abbia creata l' arte col mezzo d' una produzione dell' arte.* Bastarono queste sibilline parole, che possono voler dir molto, ma che probabilmente significano poco assai, perchè da infiniti archeologi venissero sottoposte al torchio idraulico dell' erudizione per farne uscire le più elastiche, e (colla debita riverenza) le più strambe fra le conghietture. Chi venne a dirci ch' essa statua era il tipo di tutte le belle proporzioni, senza badare che la diversità dei caratteri porta con sè la diversità di queste proporzioni. Chi la considerò perfetta relativamente all' imitazione ed al movimento, senza porre attenzione che il perfetto movimento è anch' esso relativo ai differenti tipi. Chi la chiamò *punto medio fra i modelli della natura e quelli fissati dall' ideale eroico e divino*, senza ben dichiarare in quali parti la natura sia da seguirsi, in quali da idealizzarsi. Così dalla nebbia venne l' oscurità, dall' oscurità la notte e dalla notte il nulla, il quale, se non fosse già chiuso nelle incomprensibili parole di Plinio, avrebbe trovato un ampio e sicuro asilo nelle chiose de' suoi dottissimi commentatori.

Pretese di troncar le quistioni il Montabert, consecrando un articolo, e ben lungo, del suo lunghissimo trattato della pittura, a spiegarci cosa fosse veramente questo benedetto *Canone* del sicionio statuario. Ma pur troppo lo schiarimento non ischiara nulla, perchè avviluppato entro a parole vaghe, a digressioni oscure, che menano, come suol dirsi, il can per l'aja, senza venire ad una pratica conclusione: solita colpa di tutti coloro che fabbricano teorie non già sui superstiti monumenti dell' arte greca, ma sulle parole che di quell' arte ne scrissero Pausania e Plinio, letteratissimi sì, ma non artisti. Cominciò dal dirci il Montabert che questo *Canone* non dovea

aver nessun carattere particolare, ma solo offrire il modello in genere dell' uomo, e finì col concludere che questa rara gemma di Policleto dovea presentare un uomo nè pesante nè svelto, nè magro nè grasso, nè giovane nè vecchio, nè d'una specie nè d' un' altra, nè un Apollo nè un Gladiatore, nè un Ercole nè un Adone; in una parola tutto e nulla; un che di neutro che poteva venir acconcio ad ogni caso, ad ogni rappresentazione, all' incirca, come le comparse da teatro, come le parti generiche nei drammi di Scribe, come i figurini nei Giornali di mode. E dopo averci data questa *limpidissima* spiegazione che son venuto accennandovi, l'inesauribile critico esce a dirci in tuono da profeta, esser mestieri che anche noi moderni adottiamo il *Canone* di Policleto, siccome (sentite chiarezza d'idee!) « punto di comparazione neutra a determi-
» nare l' uomo primitivo nella sua specie pura e primordiale,
» nel quale per altro fa di mestieri determinare le differenze
» proprie ai diversi caratteri e ai diversi costumi e varietà. »

La mia intelligenza e la vostra, o Giovani, sono però così brevi, da non porci in grado di penetrare per entro all'arcano oracoleggiare del sig. Montabert, e quindi siamo ridotti a brancolare tentoni in cerca del vero significato di questo eleusino mistero del *Canone*. A me pare che, se pur ci fu, altro non potesse essere se non una di quelle figure ben proporzionate che gli artisti in ogni tempo misurarono, suddividendola in tante parti determinate, per aver idea delle più comuni proporzioni dell'uomo. Questo sistema di misure, che Leonardo chiamava *proporzionalità*, usavasi pure nel quattrocento e dura ancor tuttavia; nè è sicuramente da spregiarsi, imperocchè insegna agli alunni le relazioni delle varie membra fra loro, pigliandone a misura unitaria la testa. Così si venne a fermar nella mente, che il corpo ordinario dell' uomo è dalle sette teste e mezza alle otto, che la metà dell' altezza è all' incirca al pube, che dal piede alla rotula vi son due teste, che

dal mento fino all' ultimo retto dell' addome corrono incirca tre teste e mezza, e così via. Gherardo Audran, il celebre incisore, stabilì invece la divisione per facce, e prescrisse che l' uomo dovesse averne dieci, senza accorgersi che l' altezza della faccia, anche data eguale altezza di testa, varia a seconda della forma del cranio e dell' attacco de' capelli sulla fronte. Depiles fissò la misura dell' uomo per nasi e disse che si compone di trenta, non badando come quest' organo dell' olfatto muti all' infinito di proporzione, a seconda dei varii caratteri e dei varii tipi nazionali. Leonardo da Vinci sparti anch' egli il corpo in trenta parti, ma senza fissare il naso come unità misuratrice. I moderni raggiunsero meglio il segno, suddividendo la figura degli uomini, delle donne e persin dei bambini in 100 parti, stabilendone 13 alla testa dell' uomo, 14 a quella della donna, 25 all' altra dei bambini. Ma non per questo nessuno s' avvisò di fissare così fatte misure come una norma invariabile da usarsi in ogni caso; sì bene come una guida buona a rattenere entro a certi limiti l'artista, perchè non uscisse o per eccesso o per difetto dalle norme del vero. Precisò meglio tali limiti, e più giovò alla pratica Alberto Durero, nel suo famoso e sì poco studiato libro la *Simmetria del corpo umano*, col quale, usando della scala geometrica, intese a prescrivere le proporzioni e le misure dei corpi, così degli uomini che delle donne, mutando le relazioni d'una parte con l'altra a seconda della differenza dei tipi. Perciò, ad esempio, a chi grasso o tarchiato constava di sette teste die' gamba proporzionalmente più corta rispetto al resto del corpo, che non all' adusto ed agile, che ne numera nove. Così negli uomini svelti segnò la parte inferiore, dal pube ai piedi, più lunga che non la superiore, e viceversa nei tozzi e tarchiati. E ad ogni differenza di tipo segnò diversità comparativa di misure, con una minuzia di divisioni e suddivisioni da mettere a prova qualsiasi pazienza, e da stancar senza dubbio la impaziente

immaginazione degl' Italiani. Presa poi ogni parte del corpo umano spartitamente, tentò indicare con quali norme e regole geometriche si dovesse delinearla, decomponendo lo spazio, entro a cui ella dev'essere contenuta, in tanti quadrati e triangoli, ciascuno de'quali corrisponde ad una data parte, o determina le relazioni di questa col tutto. Tracciò poi, non già la prospettiva del corpo umano, come credettero alcuni, ma le orme prime del metodo delle projezioni, che dovrebbero esser base. a questa prospettiva. Considerò il corpo umano come un composto di paralellepipedi, di cui spartitamente e complessamente fissò la pianta geometrica, preparando così la via al pensato lavoro di Montabert sulla prospettiva del corpo umano, ed al capitolo stupendo d'Enrico Hummel nel suo trattato tedesco di prospettiva, in cui quest' ingegnoso porse le più belle e più applicabili regole prospettiche di quel povero corpo umano, che spesso nei dipinti è condannato a passi impossibili, a sprofondamenti, a contorsioni fuor d' ogni ganghero, solo perchè violate le regole di prospettiva. Scienza veramente indispensabile ad ogni artista, e di cui col più vivo calore vi raccomando lo studio, giacchè a mezzo d' essa soltanto potrete dirvi signori di tutta l'arte; senza però ch' io divida a favore di lei gli entusiasmi folli di Paolo Uccello, il quale, per consecrarvisi tutto, trascurava d' imparare a dipingere, e del Lomazzo, il quale scriveva esser meglio pel pittore morire, anzichè ignorare la prospettiva. No, le esagerazioni anche di un principio buono portano da sè all' errore; e quindi se vivamente bramo di vedervi periti nei prospettici magisteri, desidero del pari che non vi stilliate in essi il cervello così da consumare il vostro tempo a svolgerne le minuzie che sfuggono all' occhio. E del pari bramo, che nel misurare a quando a quando le proporzioni dell' uomo, per aver giusta idea di quelle che ai varii tipi convengonsi, proseguiate le massime che vi s' inculcano qui nelle scuole della statuaria e del nudo, di effigiare

cioè l'esemplare quale il vedete, senza acconciarlo ai preconcetti canoni invariabili, sieno poi essi quelli fissati da Alberto Durero o da Policleto. Poichè avete chi vi raccomanda di studiare più i Bellini e i Carpacci che non Tiziano, poichè vi si consiglia di trarre e motivi e purità di segno dagli squisitti contorni dei trecentisti e quattrocentisti fiorentini, profittate di così preziose massime, e sentirete ben presto entro alla mente vostra, non so se il *Canone* di Policleto, ma quello a cento doppii preferibile del bello e dell'espressivo. E tanta correzione di principii, raffrontando poi continuamente col naturale, diverrete, più che abili pennelleggiatori (il che poco vale), pensatori profondi, immaginosi poeti, effigiatori di utili verità.

Mettendo fine alla digressione, fo per un istante ritorno a Policleto, per considerare un fatto, a cui pare egli desse origine e che non mi sembra di lieve importanza per la storia dell'arte greca, e, quel ch'è più, per le conseguenze che ne derivarono. Se prestiamo fede alle parole di Plinio, questo artista fu il primo che piantò il principio di porre il centro di gravità del corpo umano sud un solo piede, e quindi ne fece uscire quegli sfiancamenti, che, abusati dappoi, trascinarono spesso l'arte al lezioso, al contorto, allo sgangherato. Noi, che più volte abbiam mosso dubbio sulla veracità delle sentenze di Plinio, saremmo un po' in diritto di accettar con diffidenza anche questa, se un fatto in qualche maniera negativo non c'inducesse a tenerla per giusta. Il fatto cioè, che nelle statue eginetiche, e nei simulacri e bassi-rilievi usciti dalla scuola fidiaca non si rinvengono quasi mai attitudini che manifestino di riposarsi sopra una sola gamba facendola al corpo unico sostegno. In qualunque modo, se la grazia delle movenze migliorò per tal via d'assai, non così la verità, la quale di continuo ci dimostra, come l'uomo, nel maggior numero delle posizioni in cui assesta il corpo, preferisca posar sicuro su tutte due le

gambe, anzichè atteggiarsi leggiadramente sopra una sola. E tanto più s'attenga a ciò se dee colle braccia o col resto della persona far qualche azione anche non faticosa. Sapendovi quindi, o Giovani, più intesi a rappresentare la verità che non a conseguire applausi coi pericolosi lenocinii della grazia, vivamente vi raccomando di riguardare con gran riserbo, e dirò quasi con diffidente paura, a quelle opere antiche ove questo principio di Policleto è posto in pratica fino all'esagerazione, come p. e., nel Mercurio detto il Lantino, nel Meleagro, nell'Apollo Licio, e (col debito rispetto a'suoi lodatori) anche nell'Apollo di Belvedere, che io, col Mengs, non temo d'affermare inferiore di molto alla fatale sua fama.

Nel tempo stesso di Policleto fioriva Naucida d'Argo, che si rese chiaro colle sue statue iconiche; ma più ancora col suo *Discobolo* in bronzo, di cui si pretende copia quello del Museo Vaticano. La bella proporzione delle membra, l'attitudine semplice ed espressiva di un atleta che avanza già il piede diritto per disporsi a lanciare il pesante disco ch'egli sorregge ancora colla mano sinistra, avanti di passarlo alla destra, lo sguardo attento che par misurare lo spazio che dev' essere da questo disco percorso, danno a tale statua un'espressione così vera, da meritarle distinto seggio fra le più belle dell'arte greca.

Contemporaneo a Policleto fu pure Mirone, che Quintiliano loda per la naturalezza ch'egli seppe trasfondere alle figure, ma biasima per la sua pendenza a rappresentare la verità com'ella si offeriva all'occhio, senza tentar di acconciarla in movenze gradevoli. Di questa, non so ben dire se colpa o qualità, gli antichi scrittori ci porgono prova descrivendoci la più famosa fra le statue di questo artefice, il Discobulo in atto diverso interamente da quello di Naucida, vale a dire raccolto con tutta la persona per aver più forza nel braccio a lanciare il disco. La particolareggiata descrizione che di quest' opera ci porse Luciano, ha dato quasi certezza che un altro marmo

vaticano, atteggiato conformemente alla citata descrizione, ne sia una copia. Infatti, se in essa va pregiata la verità della movenza, e l'istantaneità dell'atto, tornano sgradevoli le linee che essa ci offre, e quel chè di scomposto, necessariamente presentato da un nudo tutto in sè raggricchiato, ma col braccio destro steso alla maggior distanza del corpo, a fine di prender energico abbrivo per lanciare il disco lungi da sè.

Sembra per altro che Mirone, più assai delle umane figure, sapesse ben condurre quelle degli animali, perchè nei greci e latini scrittori troviamo lodata a cielo la sua giovenca, la quale ci dicono fosse di tal verità da mettere ne' riguardanti illusione. Nei quaranta epigrammi dell'Antologia greca consecrati a lodare questo celebre marmo, non può per altro a meno il lettore di non sentire una dolorosa impressione, quella cioè di scorgere prodigati senza misura gli elogi ad un'opera d'arte solamente materiale, mentre tante altre che provano l'altezza del pensiero e la forza del sentimento, o non ebbero un cenno, o se l'ebbero languido e fuggitivo.

Mirone viene anche celebrato per la verità che impresse in un cane, in un vitello, e sino in alcune cavalette. Povero merito a vero dire! e ch'egli divide con molti artisti fiamminghi ed olandesi di seconda riga, che noi a diritto consideriamo non degni di starsi fra i grandi, perchè toccarono un segno non difficile ad arrivarsi, siccome quello che domanda grande perizia di mano, ma non grande elevatezza d'ingegno.

Fra i numerosi statuarii che fiorirono contemporanei a Policleto e a Mirone, prevale a tutti per rinomanza Callimaco, non già perchè egli fosse a que'due superiore per finitezza di scalpello; non già perchè, al dir di Plinio, trattasse il marmo con isquisita accuratezza, non già perchè eseguisse quel bassorilievo figurante un Fauno nudo e tre Baccanti che vedesi nel Museo Capitolino, ove sta scolpito il suo nome (opera invero di non gran pregio), ma perchè Vitruvio lo fece salire al tem-

pio della immortalità attribuendogli la invenzione del capitello corintio. Racconta il Latino trattatista d'architettura nel Capo I del suo Libro IV, come una vergine di Corinto, già vicina al matrimonio, colta da subito morbo, si morisse. Poichè fu sepolta, la sua nudrice raccolse ed adattò in un paniere alcune di quelle vivande che alla vergine finchè viveva piaceano, le depose sulla zolla lagrimata, e perchè più a lungo si conservassero, le coprì di una tegola. Questo paniere per caso fu collocato su d'una radice d'acanto, la quale compressa nel mezzo dal peso, alla vegnente primavera gittò fuori all'intorno i gambi e le foglie. Laonde i gambi, crescendo a seconda dei fianchi del paniere e negli angoli repressi dalla spingente gravità della tegola, furono forzati a formare in quelle estreme parti le piegature delle volute. Passando allora Callimaco dappresso al sepolcro, vide il canestro e all'intorno la rigogliosa vegetazione di quelle foglie; onde allettato dal genere e dalla novità della immagine, inventò il capitello corintio.

Per gran tempo si tenne questa favoletta come un vangelo; ma ora gli architetti, al paro che i commentatori del latino precettista, la considerano ciò ch'ella è veramente, un racconto fondato non altro che sulla tradizione, e che non trova nessun appoggio nel fatto; giacchè il capitello corintio, quale ce lo mostrano i principali monumenti greci e romani, non ha con quel paniere vitruviano nessuna correlazione; e par piuttosto derivato da alcuni capitelli ancor sussistenti nell'Egitto, i quali se non manifestano la eleganza e la grazia de'greci, offrono nell'ordinanza generale la stessa distribuzione.

Sarebbe però assai giovevole che gli architetti, anzichè foggiare i lor capitelli corintii su quelli ridotti a regola dal Vignola, dal Palladio e dallo stesso Vitruvio, ne traessero il pensiero dal favoloso paniere del greco Callimaco, imperocchè allora toglierebbero i concetti loro non da invariabili regole, ma dal regno vago, vario, fecondo della natura, ed emulerebbero quel-

la mirabile varietà che Greci e Romani seppero imprimere a questo elegantissimo fra gli ordini. Prendete i pochi capitelli corintii che ancor ci rimangono in Grecia, guardate a molti di quelli ricchissimi di Roma repubblicana e di Roma imperiale, e ditemi se sieno essi da considerarsi come il prodotto di un'arida regola, e non piuttosto come la creazione di libera fantasia che si vale di questa elegante corona della colonna, per imprimere all'edificio il carattere che meglio può convenirgli? Eccovi in quello del monumento di Lisicrate ad Atene l'acanto spinoso surgere sopra un ordine di foglie d'acqua; eccovi nell'altro trovato fra le rovine del tempio di Apollo Didimeo, sopra i caulicoli spiccar leggiadra una fava. E quanta elegante varietà poi nei tanti corintii di Roma, che nella sua magnifica architettura si piacque veder il corintio principare sugli altri ordini, e colle libere pompe del suo capitello attestare ai tardi nepoti la ricca immaginazione degli architetti del popolo re? Uno nella villa Mattei porta aquile ed encarpii, anzichè volute e caulicoli: un altro a San Giovanni Laterano è fregiato da bellissimi grifi che riposano sullo svoltar delle foglie: un terzo al palazzo Massimi presenta agli angoli genietti alati reggenti un festone di frutta, su cui signoreggia l'aquila di Giove: un quarto a san Lorenzo fuori le mura, spira guerra da ogni lato, perchè composto di ben assestati bellici trofei e di Vittorie che paiono lanciarsi a volo fuor dalle foglie. Gli emblemi di Giove trionfano in uno trovato dappresso all'arco di Settimio Severo, i doni di Cerere spiccano abbondosi in un altro che sta a san Clemente; di solo fogliame s'accerchia quello stupendamente scolpito del palazzo de' Cesari.

Eppure, in onta di così molteplici esempii che dovrebbero incuorarci a lasciar correre la fantasia ad invenzioni castigate sì, ma acconce alla varia destinazione delle fabbriche, vediamo tuttogiorno ripetersi il capitello corintio fissato da trattatisti, co'suoi due ordini di foglie, co'suoi inevitabili cauli-

coli, colle sue, belle sì, ma pure stucchevoli volute; e lo vediamo senza distinzione applicato tanto ai sepolcri che ai teatri, tanto ai tribunali che alle case di campagna. O ch'io mi inganno, o questo è un frantendere e i grandi insegnamenti che ci dà l'arte classica, e i sommi che ne porsero Bramante, Brunelleschi, e quegli agili, eleganti, snellissimi architetti lombardi che di sì rare gemme arricchirono la nostra Venezia. I quali tutti, l'architettura del Lazio con independente ingegno studiando, seppero profittare delle norme che la reggevano, senza farsi ligii agli esempii: e perciò s'accorsero d'un fatto che noi moderni mostriamo di compiutamente ignorare. Vale a dire, s'accorsero che i Romani, quando usarono il corintio in vaste dimensioni, lo disposero sempre in due ordini di foglie, ma quando invece lo adoperarono in piccole facciate o negli interni non troppo elevati, lo foggiarono ad un solo. E con senno profondo; imperocchè il capitello corintio in grande scala, dovendosi vedere il più delle volte assai di soffitto per l'altezza della colonna, parrebbe schiacciato e corto se fosse ad un ordine solo di foglie, giacchè l'occhio troverebbe dal collarino all'abaco, pochi punti intermedii salienti giovevoli a far giudicare dell'altezza vera. Per lo contrario, se è piccolo il capitello, cadrebbe di leggieri nel trito quando constasse di due ordini, ed inoltre toglierebbe all'artista il mezzo di variarne la composizione.

Di questo fatto importantissimo mostrarono non accorgersi nè il Palladio nè il Vignola nè gli altri precettisti venuti dopo, giacchè con ferrea catena c' imposero i grandiosi corintii di Giove Tonante, di Marte Ultore, del Panteon, senza tener conto delle differenze prospettiche che sono ingenerate dalla differenza delle dimensioni; e per tale via ci condannarono a non uscire dai ceppi di quella ch'essi chiamarono *regola*, tratta dalle antichità romane. Ma io chiederò, se meglio ci torni stare ligii a codesta regola tutta arbitraria e non logica per

certo, giacchè fondata su pochi esempii, o non piuttosto obbedire alla ragione, la quale nell'ornamento ci domanda, prima ch'ogni cosa, espressione. E l'espressione esige di per sè varietà di mezzi a seconda de'casi varii, senza cui ne verrebbe che un solo tipo fosse adatto a significare più idee. Vogliamo noi che l'ornamento ci dica con linguaggio ora severo, ora gaio, la destinazione dell'edificio? Mutiamolo a seconda dell'uso cui l'edificio è consecrato, fregiamolo di emblemi che più chiaro ne svelino quest'uso, smettiamo di adoperare ne'tempii ciò che serve ai mondani sollazzi, nelle case di villa ciò che è significativo sol nelle reggie: e, al pari di Callimaco, il fogliame ornamentale facciamo di rintracciare nelle ricche e così splendide pompe della natura vegetale, e non dentro alle sudate convenzioni di perpetui copiatori del pensiero altrui. Così rinvergineremo l'arte alle fonti abbondose della originalità, e gli ornamenti architettonici non più vedremo, di padre in figlio, cavati da corretti sì ma aridi trattatisti; non più vedremo tolti dalla Flora convenzionale dell'Albertolli, ma dall'ornatista più immaginoso, più vago, più gentil, più fecondo, più vario che possa trovarsi mai, la vegetazione.

Allora la volgare ortica, le felci, gli amaranti, le acetoselle del campo, l'ispido cardo, la rigogliosa vite, il vilucchio dalle candide campanelle, l'ellera dai piè distorti, contesti insieme ed insieme tramescolati con quell'ordinato disordine che nella natura campestre ci porge tanta bellezza, gioverà a consigliarci pensieri svariati ed insieme corretti, perchè attinti alle maraviglie di che ci è prodigo il suolo; e disposti a quello stesso avviamento d' idee da cui si originò l'ornato architettonico. Il quale quando vogliamo considerarlo nella cagione sua prima, non è se non la rappresentazione, o, a dir meglio, la espressione di quel bisogno che in ogni tempo fu in tutti i popoli, fino i più barbari, di adoperare cioè nelle grandi festività cittadine, nelle pompe sacre e ne' mortorii, i prodotti della vege-

tazione a testimonio della letizia o del cordoglio a cui è portato l'animo negli avvenimenti della vita i più venerandi. Perchè dunque non ricondurre l'ornato al principio suo, la imitazione de' più bei tipi e delle più belle combinazioni del regno vegetale? Perchè non invocare l'ombra di Callimaco, affinchè presentando ai nostri ornatisti il suo campestre paniere, li persuada a liberarci dalla sonnifera ripetizione delle *sette* e delle *cinque foglie*, e da quel benedetto acanto architettonico usato adesso, il quale alla pianta originale (*Didynamia angiospermia* di Linneo) somiglia ben poco?

Queste importabili magrezze scolastiche sentirono ad un tempo il pubblico e i ricchi, e domandarono agli ornatisti festosa e splendida decorazione, in compenso di quella istecchita che i maestri diceano bella, perchè simile alla greca ed alla romana. Che fecero gli ornatisti? Offersero forse più che non era domandato: spazzate le ragnatele de' vecchi cartocci del settecento ingegnosamente arricciantisi nei dimenticati saloni dei nostri nonni, s'affisarono in quelle industri diavolerie, e pensarono riprodurle, perchè tornassero in moda; e ci tornarono a piene vele. Sicchè ora ch'io parlo, guai a chi acconciasse un appartamento senza le girevoli volute, le irrequiete linee e i saltellanti colori del *rococò*.

È egli un bene, è egli un male per l'arte? Io non vengo qui a farmene giudice. Ma se egli è un male, s'è, come temo, un delirio che ne promette di ben maggiori, se tende a mutar tutta l'arte in abbagliante decorazione, anzichè in parola della idea e del sentimento, di chi la colpa? De' maestri classici solamente, giacchè colle invariabili magrezze dell'ornato alla romana, finirono a stancare i ricchi ed il pubblico, che non vollero saperne di fregiarsi le stanze come Verre e Lucullo, e bramarono aver l'occhio allietato da una pomposa magnificenza, non isterilita dai secchi aridumi d'un preteso ottimismo.

Chi mai, se non è anacoreta, tiene in ponte l'animo fra

una mensa bene imbandita e poco pane secco, per quanto i medici lo dicano più sano? Le astinenze sono sublimi in morale ed in religione, diventano assurde in quelle arti che hanno a scopo d' illeggiadrire il tempo e gli ozii di chi non è destinato alla santa annegazione dei desiderii.

Ora, coi cigni del docile collo, con le patere, con le cetre, con le ghirlande d'alloro, coi caducei dipinti piccini, piccini su campi di candido stucco, si offre il pan secco a chi domanda una lauta mensa. Una così fatta offerta convertita in sistema valse a stimolare, di conseguenza, la fame nei doviziosi; sicchè, quando, stanchi di sofferirla, vollero ben satollarla, si abbandonarono, come tutti i famelici dinanzi a copioso banchetto, alla più sfrenata intemperanza. Dalla quale ed essi e gli artisti guariranno, quando uomini assennati e veggenti, siccome il valoroso che in quest' Accademia dirige simile ramo dell'arte, abbiano insegnato in qual modo si debbano imparare le norme di tutti gli stili e queste applicare secondo i casi, ed abbiano ridotto il *rococò*, non già una frenetica colluvie d'ogni capriccio, ma la rappresentazione d'un' idea ad esso connaturata.

Nella ventura lezione tratterò dell'epoche di Prassitele, di Scopa e di Lisippo; quindi farò un cenno della pittura contemporanea a codesti statuarii, la quale salita allora ad alto grado, non conosciamo però che sulla fede degli storici, giacchè i monumenti perirono tutti quanti.

BIBLIOGRAFIA.

Junius. — *De pictura veterum.* — Rotterdam, 1694, in foglio.

Hirt. — *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten* — Berlino, 1833, un vol. in 8.vo.

Kugler. — *Handbuch der Kunstgeschichte.* — Stuttgarda, 1842, un vol. in 8.vo.

Müller. — *Denkmäler der alter Kunst.* — Berlino, 1832.

Id. — *Nouveau Manuel d' Archeologie* (*trad. de Nicar*) ecc.) — (V. vol. I, dalla pag. 139 alla 149).

A. Durero. — *La simmetria del corpo umano.* Traduzione dall'originale tedesco del Gabrielli. — Venezia, 1591-94, in 4.to.

Depiles. — *Le premiers éléments de la peinture pratique.* — Parigi, 1684, in 8.vo.

D'André Bardon. — *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture.* — Parigi, 1765, in 12.mo, due vol.

Montabert. — *Traité complet de la peinture.* — Parigi, 1829-31, nove vol. (V. vol. I e II).

Digitized by Google

DECIMASESTA LEZIONE.

Seguito del terzo periodo dell' arte greca.

Scopa, Prassitele, Lisippo statuarii, e la pittura nel terzo periodo dell' arte greca.

Dopo la guerra del Peloponneso (431 av. G. C.) vediamo surgere in Atene e nelle vicine terre una nuova scuola, che si dilunga dalle maniere delle precedenti. Scopa, nativo di Paro, isola suddita agli Ateniesi, e Prassitele d' Atene comunicarono i primi all' arte quello stile leggiadramente molle, a cui dilettavansi i tempi, inchinati a sensazioni gaje, vive sì, ma snervate. Laonde, più che la forza, primeggia nelle sculture la grazia, più che l' energia l' allettante delicatezza.

Scopa, che lavorò di preferenza il marmo uscente dalle cave del paese natio, tolse la più parte delle composizioni sue dai cicli di Bacco e di Afrodite, entro ai quali seppe esprimere l' entusiasmo delle feste dionisiache e le sensualità di Venere.

Una fra le più belle opere uscite dallo scalpello di questo celebrato maestro fu il gruppo delle divinità marine che guidano Achille verso l' isola di Lenno. Se vogliamo dar fede agli antichi scrittori, spiccava in questa composizione la

maestà divina, la mollezza graziosa, la grandezza eroica, la forza altera, infine l'impronta d'una vita energica e vigorosa. Ma chi ha visto tutte queste rare maraviglie? Gli occhi di Pausania e di Plinio, i quali saranno pure stati perfetissimi, ma non bastevoli a condur noi in persuasione di tutto quello che affermarono, giacchè noi ricusiamo di soscriverci ciecamente alle altrui sentenze, in particolare se venute da uomini lontani per avviamento d'idee dai principii e dai sentimenti che reggono il nostro pensiero, quali erano gli antichi rispetto a noi. Poi, la Dio mercè, siamo in tempi in cui l'uomo vuol pensare colla sua mente, e non già rinunciare a questo dono prezioso, facendo incetta dell'altrui opinione a regger la propria.

Che importa a noi che Plinio e Pausania, seguiti dai Winckelmann dai Lessing dai Watelet e da quanti furono gli ingegnosi teorizzanti sull'arte greca, vengano a dirci che, il gruppo de'Niobidi che vedesi alla Galleria di Firenze, racchiude le più elevate squisitezze del bello ideale? Che c'importa di veder fabbricato su quei simulacri un involuto sistema di teorie sottili, profonde, metafisiche, se dinanzi a quei marmi o alle plastiche da cui son riprodotti, io, voi, e quanti non si lasciano prevenire dalle reboanti parole de'panegiristi, scorgono tale una misura di pregi che non farebbe famoso uno de'buoni statuarii presenti, se altri non ne possedesse? Ora che la scultura italiana è salita a sì bella altezza e seguita massime vere, nobili e, quel ch'è più, avvivate dal bello morale, gli statuari di fama stimerebbero di aver progredito ben poco se non sapessero darci nulla di più che le due figure di cui va composto il gruppo della Niobe madre stringente a sè la più piccola delle sue figlie. Chi è mai fra i buoni scalpelli d'oggidì che osasse presentare al pubblico pieghe simili a quelle del citato gruppo, dure, aspre, mal girate, mancanti non già di verità (perchè ogni falda d'un pan-

no può costringersi ai ghiribizzi più strani), ma sino della verosimiglianza, ch'è il mezzo del quale le arti imitative devono valersi per essere efficaci sull'animo? Chi è che andasse contento di quelle braccia sì mal modellate, o che si gonfiasse in superbia per quella testa della Niobe madre, in lode della quale i piaggiatori dell'antico gettarono tanto inchiostro? Dinanzi all'evidenza dei fatti, era difficile che i lodatori non si accorgessero di uscire dal seminato, e quindi non si preparassero un'egida, a fin di salvarsi contro il sorriso degli artisti, di cui offendevano il senso giusto pel bello. E in effetto, quest'egida stimarono averla rinvenuta quando dissero, che se in dette opere molti erano i difetti, egli è perchè sono da tenersi siccome copie dei sommi originali smarriti; originali che Plinio non seppe fissare se fossero usciti dalla mano di Prassitele ovvero da quella di Scopa. Ma allora se le son copie, perchè consigliare gli artisti a farne assiduo studio, gli artisti che, a detta dei medesimi teorizzanti, dovrebbero fermarlo sulla verità, od affinar lo stile consultando sommi originali? Perchè raccomandare calorosamente che i giovani s'affisino di continuo sulla testa della Niobe madre e su quella della maggior figlia, in onta della poca eleganza nella parte inferiore del collo nella prima, del naso nella seconda sgradevolmente modellato? Perchè affermare che sin questi stessi difetti debbano tenersi le gemme del bello ideale? Perchè il Mengs (tanto più colpevole perchè valente artista), affermò che se la figlia di Niobe fosse in una *espressione consimile alle Madonne di Raffaello, le supererebbe di molto, e sembrerebbe che questi avesse dipinto una regina con tutta la grazia e nobiltà, e l'artista antico una divinità e la madre degli dei?* Bestemmia artistica tanto più riprovevole nell'illustre pittore, che da lui era già uscita l'altra contradditoria opinione, osservarsi nella Niobe madre, come nelle altre statue fiorentine che ne compiono la tragica storia,

gravi scorrezioni, e perciò mostrarsi elleno d'assai inferiori ad un gran numero di statue antiche. Pur troppo per altro molti artisti del secolo scorso più badarono alla prima che non alla seconda sentenza del Mengs, e quindi ci regalarono certe Madonne dolorate, che imitano a capello i lineamenti di uno o dell'altro dei due simulacri su cui discorro. Sicchè, potete ben figurarvi quanto sentimento cristiano ne uscisse da quelle immagini, e come l'orgogliosa regina di Tebe, che nella tracotata burbanza sua osava tenersi superiore sino alla madre d'Apollo, Latona, fosse tipo acconcio alla Vergine divina, alla santificata dal sagrificio, alla Regina dei mesti, alla mira Madre che in poveri

Panni il figliuol compose
E nell'umil presepio
Soavemente il pose,
E l'adorò: beata
Innanzi al Dio prostrata
Che il puro sen le aprì.

Io so bene che voi, tanto saviamente avviati che siete nell'arte, non cadreste nell'errore di prender Niobe a modello della Santa Vergine, se questa doveste effigiare. Ma potrebbe però avvenirvi di studiar quelle teste de' Niobidi, e tutte le figure loro, stimandole esemplari pregevoli per bellezza di forme: dal qual esercizio oso dirvi che non ve ne verrebbe vantaggio nessuno, anzi danno grave, perchè vi dilungherestе da quella maniera improntata di verità che deve essere il pregio primo degli esemplari che vi ponete dinanzi; pregio che manca spesso anche nei corpi di questi Niobidi, imperocchè gli attacchi de' muscoli vi sono mal resi, le ossa incertamente fissate, tozzi qualche volta gl'insiemi, senza toccar delle mani e de' piedi, che son tutto ristauro e non felice.

Se abbisognassero prove a considerare quest'opere tan-

to lodate, e pur così poco lodevoli, siccome copie e tutt'altro che belle, basterebbe il confrontare il Niobide morto rovesciato supino, colla figura nello stesso atteggiamento che sta al Museo di Monaco. In questa è mirabile la correzione delle parti, la disposizione de' piani, l'intelligenza del vero; in quello offendono le scorrezioni imperite del nudo. Si aggiunga che la statua di Monaco è in marmo pario, e i Niobidi di Firenze in marmo di Carrara, la qual cosa è prova evidente come questi fossero una copia fatta a Roma, probabilmente, del celebre gruppo portante la favola di Niobe, che, secondo la testimonianza di Plinio, vedeasi nella città eterna entro al tempio di Apollo Sosiano.

Lo stato in cui ci pervennero questi Niobidi, e il goffo ristauro che vi fu aggiunto quando si scopersero sul monte Esquilino nel 1525, non ci permettono di decidere nè dove fossero collocati nè come s' aggruppassero insieme. È chiaro per altro che, oltre la madre, molte altre fra quelle figure stavan riunite in piccoli gruppi isolati. Probabilmente fregiavano il timpano d' un frontespizio, giacchè si vede come dalla figura maggiore, ch' è quella di Niobe, le altre non solo digradino insensibilmente, ma stieno in attitudini prostese o piegate, a fine di poter capire entro ai limiti estremi del triangolo formato dal timpano.

A voce degli antichi scrittori, Prassitele, fiorito poco dopo di Scopa, toccò nell' arte la perfezione, specialmente per le tre qualità seguenti: dotta scelta ne' moti, molta perizia nel trattare le carni, immaginosa saviezza nella disposizione delle singole figure e de' gruppi. E l' espressione degli affetti, quella parola del cuore che ne infonde sentimenti benevoli, e commovendoci ci dispone a virtù, sapeva egli attuarla? — Oh! questa dote di rado assai si rinviene nell' arte greca, che del bello morale si curava ben poco, contenta ad imperare sui sensi col bello fisico; il quale a tenere il governo

de' sensi ha mestieri di non elevare troppo i nobili sentimenti dell' anima ; giacchè questi, alzati una volta sulla materia, la padroneggiano così da farsela, più che suddita, schiava. Meno degli altri dovea poi Prassitele darsi pena a cercar la vita dell' anima, e il soffio del nobile e gentile sentire, giacchè egli troppo erasi mescolato alle cortigiane famose del suo tempo, per non farsi ambita gloria di riprodurne le seduttrici forme, e col più allettevol veleno guadagnar ammiratori a quelle sue Glicere, a quelle sue Frini in forma di Venere, che a ragione furono dette dall' antico Epigrammatista *trofeo della greca stemperatezza.*

Di tante sue opere, ricordateci da Pausania, da Plutarco, da Plinio, da Arnobio e sin da S. Clemente Alessandrino, più nulla ci resta. E solo adombrano il molto valore di questo artista alcune statue, tenute a buona ragione copie degli squisitamente scolpiti e fusi originali di lui.

Una è quella dell' Apollo Saurotono che vedesi al Museo di Parigi, statuetta ricca di grazia carezzevole, di eleganza molle, e posta in una movenza sì dilicatamente sensuale, da dar proprio l'idea del giovinetto che beve al calice dolcemente amaro delle morbide voluttà.

Alcuni archeologi tengono imitato da un bronzo dello stesso Prassitele eziandio l'Apollino della Galleria degli Ufficii a Firenze, opera anch' essa, che per la gentilezza della posa e la correzion delle forme di molto s' accosta all' altra testè rammentata. A dir vero, poche statue pareggiano questo leggiadro Apollo per morbidezza corretta, per semplicità di posa, per fluidità di contorni, senza che però siavi nulla di quel floscio e soverchiamente molle in cui cadde spesso (e più per colpa della prima educazione che dell' ingegno robusto) l' insigne Possagnese.

Fu sommamente lodato Prassitele per la sua Venere di Gnido, di cui si vorrebbe riproduzione quella mediocre Ve-

nere uscente dal bagno che vedesi al Vaticano. La movenza n'è graziosa, n'è vera; ma l'esecuzione si manifesta tanto scadente da scemare pregio sino alla gentilezza dell'atto. Ve ne hanno parecchie ripetizioni al Museo degli Studii a Napoli, una delle quali, pregevolissima per dilicato scalpello e per scienza di segno.

Fino a questi ultimi tempi, gli archeologi e gli artisti fecero gran caso della Venere detta del Campidoglio. E perchè nella testa ad evidenza si scorge la imitazione d'un tipo individuale, s'immaginarono ch'ella fosse il ritratto di *Frine*, la famosa cortigiana della corte periclea, per cui infollirono tanti, e che fu da Prassitele ritratta. Io non so quanto possa esservi in tale opinione di vero; nè saprei pur decidere se da questa, che ci dicono copia, possa indovinarsi che singolarmente bello ne fosse l'originale. So bene che questa Venere capitolina mi pare una statua nè censurabile per essenziali difetti, nè rara per correzione. Che che ne abbian detto gl' incensatori, mi pare inferiore a quella de' Medici, e meno pura nel contorno, specialmente nel torso, della ripetizione che ne possede il Museo di Parigi.

Il quale Museo serba come preziosa gemma un'altra Venere che Montabert sarebbe inclinato ad attribuire a Prassitele, sebbene la monca iscrizione trovata sotto dovesse interamente disingannarlo, perchè ella porta mozzo un nome di cui si leggono le sole ultime lettere *andro* (forse *Lisandro* o *Menandro*, e forse anche quel *Tisandro* che a Delfo, nel Tempio d'Apollo, scolpì le statue de' capi della lega, vincitori ad Egopotamo). È questa la celebre Venere di Milo, che a tutta ragione il conte di Clarac, nella dottissima sua illustrazione de' marmi antichi del Louvre, disse emular per dottrina di segno e grandiosità di forme le belle statue del Partenone. Di fatto per la severità delle massime, per la scienza de' piani, pel giro giusto del bellissimo torso, per le semplici pieghe, questo

marmo, di proporzioni oltre il vero, s' accosta d' assai alla perfezione de' partenonii. Gli spigolistri però vi censurano alcuni difetti che in quelli non si rinvengono, i più rilevanti dei quali sarebbero, d' aver l' obliquo maggior discendente nella parte sinistra sensibilmente più corto che non nella destra, e la testa mal disegnata e anche un po' fuor d' insieme nel lato sinistro. Ma per poter affermare che queste colpe apparissero tali anche dove la statua dovea essere originariamente collocata, bisognerebbe sapere l' altezza a cui la fu posta allora, e quindi il punto di distanza dal quale conveniva vederla. Questa bell'opera, greca senza dubbio, perchè rinvenuta nel 1820 nell' isola di Milo, l'antica *Melos*, da un contadino che lavorava ne' campi, è in marmo pario così detto a *piccola grana*, il migliore che si conosca fra i carbonati saccaroidi adatti alla statuaria. L' aver essa l' aspetto e la mossa più d'una Vittoria che d' una Venere, pose in molti il dubbio ch' ella rappresentasse la divinità delle battaglie, anzichè la dea degli amori; ma il confronto con molte medaglie greche, e specialmente colla bella Venere di Capua che vedesi al Museo degli Studii a Napoli, quasi nello stesso atteggiamento, raffermò gli archeologi nell' opinione del dotto inglese Millingen, che scrisse un voluminoso libro per provare come la statua di Milo fosse una *Venere Vincitrice.*

Non avendo ora noi più traccia veruna, neppur delle copie tolte dalle opere di Leocarete, di Silanione, di Timoteo, di Briaride, seguaci tutti delle maniere di Prassitele e di Scopa, tralascio di farvi parola di quanto ci dissero intorno a tali statuarii i greci e latini scrittori, e vengo difilato all' ultimo capo-scuola di questa età, Lisippo di Sicione, del quale se più non rimangono gli stupendi originali in bronzo noverati da Plinio al Capo VIII del Libro 34.to, serbiamo per altro di alcuni fra quelli, pregevoli copie antiche, e probabilissimamente greche.

Questo insigne scalpello a cui dobbiamo l'immagine del Macedone Alessandro, che egli solo avea il diritto di rappresentare in marmo od in bronzo, pare che prevalesse a tutti per l'ingegno con cui sapeva imitare la verità, almeno se non è favola ciò che narra Plinio, ch'egli obedisse cioè fedelmente ad un precetto datogli dal pittore Eupompo, a cui ricorse quand'era giovinetto ancora, per chiedergli di qual maestro dovesse seguitar la maniera. *Vedi tu quella folla che passa? ecco il tuo modello*, diceagli assennatamente Eupompo. — Risposta insigne, che dovrebbe servir di regolo ad ogni artista, stargli fissa di continuo nella mente e nel cuore; risposta insigne che per sè manifesta come ogni pensatore debba considerare proficua l'arte, e alle nazioni elemento di civiltà, quando sia sviluppo della vita viva, quando sia mezzo ad esprimere sentimenti contemporanei, e non già un convenzionale assestamento di figure in plastica o dipinte sur una superficie, per esprimere un ideale vuoto di senso, perchè vuoto d'idee.

Per la città di Tespi avea fatto Lisippo un Amore alato che tende l'arco, di cui buon numero di ripetizioni, o piuttosto riproduzioni si conservano in Roma. La migliore è quella del Museo Pio Clementino che nelle braccia manifesta tale una verità, da parer modellata sul vivo: peccato che negli arti inferiori sia stata malconcia assai dai restauri.

La bella testa d'Alessandro che vedesi al Museo di Parigi incastrata sopra statua non sua, si ritiene, a buon dritto, copia del ritratto più volte fatto da Lisippo di quell'eroe, imperocchè l'elmo che la copre ed il girar degli occhi verso il cielo, rispondono alla descrizione che del bronzo di Lisippo ci lasciò Pausania. Difficile è invece decidere se sia veramente l'effigie del conquistatore macedone, l'Alessandro morente della Galleria di Firenze che fu inciso dal Morghen ne' suoi *Principii di disegno*, giacchè su quest'opera sono così oscil-

lanti gli cruditi, anche rispetto alla sua antichità, da chiamarla uno degli enigmi dell'archeologia.

È tenuto generalmente come copia del famoso Ercole di Lisippo il colosso del Museo di Napoli detto l'Ercole Farnese. E di fatto quella sua attitudine di riposo risponde compiutamente alla descrizione che ci lasciò Plinio del simulacro del figlio d' Alcmena fuso da Lisippo. Nel plinto però si legge il nome di *Glicone* che alcuni tengono come quello del copista, altri come un'impostura de' tempi moderni. Sia o no ricopiato dal valoroso artefice di Sicione il colosso sunnominato, merita non ostante molta considerazione per la grandiosa maniera con cui son modellate le parti, per l' espressione di forza che addimostrano il collo e le braccia; ma non oserei consigliarne lo studio, per tema che gli alunni non cadessero facilmente nel pesante e nel macchinoso, e fossero portati assai di leggieri a quella esagerazion di grandiosità che trascinò Michelangelo sull' orlo del falso e del barocco, e vi rovesciò dentro gl' incauti suoi imitatori.

Ma la più celebrata fra le opere di Lisippo fu il suo atleta che stava strofinandosi le membra, detto grecamente l'*Apoxiomeno*. Trasportato questo bronzo da Atene a Roma nel famoso saccheggio di Mummio, fu posto in seguito da Marco Agrippa dinanzi alle splendide sue terme, d' onde s'avvisò levarlo Tiberio per trasferirlo nel suo palazzo. Ma tale fu il clamore del popolo per veder tolto alla pubblica vista quel lavoro si universalmente ammirato, tante istanze vennero dirette all' imperatore perchè il rimettesse, ch'egli, tuttochè geloso del suo immane despotismo, dovette cedere, e lo ripose al suo primo sito. Credeasi d'aver perduto di così preziosa opera perfino la ricordanza, giacchè le gemme e le medaglie illustrate da Winckelmann, che parevano rammentarne la movenza, non valeano a raccertar gli archeologi, quando nell'anno 1849, fu dissotterrata, proprio nel ricinto stesso delle Terme d'Agrip-

pa una statua di marmo pario che risponde a capello alla descrizione che ne porge Plinio del famoso *Apoxiomeno*. I migliori fra gli artisti la reputarono dunque una buona copia del bronzo celebratissimo, nè forse s'ingannarono. Parecchi lodano questo marmo per la eleganza delle forme; nè io dico il contrario, solo mi permetto di osservare come il torso non sia correttamente modellato, la testa posi male sul collo e le braccia si mostrino alquanto ammanierate. Potete da voi stessi valutare la maggiore o minor giustezza di questa opinione, guardando alla plastica di essa statua che fu generosamente mandata in dono a questa Accademia dalla Santità di Pio IX.

Pittura. S'io volessi seguitar passo passo quanto dissero gli antichi scrittori, sì greci che latini, sulla pittura di questo terzo periodo dell'arte greca, finirei a farvene un volume di considerevole grossezza, giacchè gran parte del lavoro di Pausania sulla descrizione della Grecia, molte e molte pagine di Plinio nel suo libro sulla storia del mondo, tutte le Immagini di Filostrato parlano prolissamente delle maraviglie operate da Polignoto, da Apollodoro, da Zeusi, da Parrasio, da Pausia, da Eufranore, da Protogene e finalmente da Apelle. Ma qual pro, amici miei, ve ne verrebbe dal lungo discorso che, seguitando, quasi sterile traduttore, il dettato di que' libri, potrei tenervi su composizioni e dipinti di cui più nulla rimane? Farei uno sfoggio di facile erudizione senza additarvi un fatto vantaggioso allo insegnamento vostro, e uscirei dannosamente dal proposito mio, ch'è quello di portar l'attenzione vostra su que' prodotti dell'arte che potete giudicare da voi stessi, e non su quegli altri de' quali fu data sentenza due mila anni sono, e che furono dal tempo distrutti.

Basterà dunque che conosciate, per sommi capi, quei fatti generali che possono desumersi dalle descrizioni e dalle osservazioni che i notati scrittori ci lasciarono tanto sui di-

pinti che sulle biografie di quegli artisti: fatti che possono ridursi alle seguenti ultime conclusioni sintetiche:

1. Che cioè la pittura di questo periodo si dilungò assai meno, che non la moderna, dall'avviamento percorso dalla plastica; e questo perchè ella sagrificò sempre il colore al disegno, gli effetti del chiaroscuro alla forma, e perciò s'attenne ad una severa correzione di contorni, prediligendo le figure staccate ai gruppi, evitando gli scorti, distribuendo eguale la luce sopra ogni figura.

2. Che la prospettiva, specialmente lineare, era conosciuta dai Greci, della qual cosa fa prova Vitruvio nel Lib. VII quando narra come Agatarco facesse le scene per le tragedie di Eschilo, e ne scrivessero speciali trattati Democrito ed Anassagora dimostrando in qual maniera si debba, *stabilito un centro in un dato luogo, secondo la luce dell' occhio e l'estensione, fare ivi corrispondere per ragione naturale tutte le linee.* Pare per altro non dessero gran cura alla prospettiva aerea, almeno se dobbiam giudicare dalle poche pitture murali che ci pervennero conservate. Nè di ciò è da far maraviglia, perchè preoccupati essendo gli artisti a dare ogni maggior perfezione alla forma ed ogni maggiore eleganza alle proporzioni, consideravano come parte secondaria i brillanti giochi del chiaroscuro, e perciò le ombre e la luce adoperavano, piuttosto come un mezzo per ben modellare figure isolate, che per ottenere nei dipinti arditi contrasti ed ottica illusione.

3. Che Polignoto, il primo fra i pennelli di Grecia, il quale acquistasse grande riputazione, ebbe a meriti principali, severità nel disegno, molta nobiltà e gravità di carattere nelle figure specialmente mitologiche da lui di preferenza trattate.

4. Che Zeusi pare imitasse meglio degli altri la verità, e perciò doversi dubitar molto di quel racconto delle cinque donzelle poste a modello per cavar dalle parti belle d'ognuna

il tutto perfetto della sua Elena celebratissima; imperciocchè, così facendo, avrebbe potuto urtare in un composto non consono ai tipi naturali, o almeno lanciarsi ad una idealità che non gli avrebbe di certo meritata quella lode, che pur tutti gli danno, di felice imitatore della natura.

5. Che Parrasio pare fosse più immaginoso del suo rivale Zeusi, e quindi più variato d'assai.

6. Che le storielle raccontateci da Plinio di quell'uva dipinta da Zeusi illudente a modo, che gli uccelli volavano a bezzicarla, e di quella cortina colorita da Parrasio, che ingannò l'emulo di guisa, che questo pregò fosse levata per veder la pittura, la quale ci appariva sottoposta, quando pure sieno racconti attinti a buone sorgenti per poterli reputar veri, non proverebbero altro se non che que' pittori si proponeano una scrupolosa imitazione della natura materiale; faccenda di per sè tanto facile a conseguirsi, che vedemmo e vediamo ingegni mediocrissimi riuscirvi a maraviglia.

7. Che Pausia valse nelle figure de' fanciulli, degli animali e de' fiori; Eufranore nella rappresentazione degli eroi; Melanto nella savia ordinanza della composizione; Nicia nelle scene storiche e nelle battaglie terrestri e navali.

8. Che Protogene, emulo d'Apelle, fu quasi il Mantegna di quella età per la cura minuziosa con cui tentava di riprodurre il naturale in ogni particolare.

9. Che Apelle, finalmente, fu a tutti superiore per la grazia, il brio ed il succoso colore de' suoi dipinti, e per le attrattive di che sapea abbellir le sue Veneri, fra le quali è celebre quella chiamata *Anadiomene*.

Nel molto però che ci narrano le greche pagine sui prodigii operati da tutti questi pennelli, non apparisce traccia che prevalessero in ciò che merita più di ammirazione nelle arti rappresentative, l'avvivamento, cioè, dei sentimenti morali. Salvo un cenno di Plinio che dice come Aristide di Tebe si distin-

guesse nel rappresentare gli affetti dell'animo, e la descrizione data dallo stesso scrittore del dipinto esprimente il sagrificio di Ifigenia, di cui narra come Timante, per tema di non raggiungere col magistero del pennello il dolore straziante di un padre all'aspetto della figlia trafitta, avesse effigiato Agamennone nell'attitudine di coprirsi il volto col manto, null'altro troviamo che ci dimostri avere i greci pittori mirato ad improntare nelle fisonomie e nelle movenze il giuoco vario dei sentimenti morali. Anzi se dobbiamo tener per vero un dialogo riferitoci da Senofonte, fra Socrate e Parrasio, ci si fa manifesto che perfino i più grandi fra gli artisti di quell'età, all'espressione degli affetti neppure pensavano.

Narra lo storico che entrato un giorno Socrate nello studio di Parrasio, gli volgesse l'interrogazione così: — « Dimmi tu, la pittura non è ella un'imitazione delle cose che si veggono? »

A cui il pittore: « Tu di' il vero, o Socrate: e per questo? »

E Socrate: « E se tutte cose dovete, o pittori, imitare, imitate voi anche la sembianza dell'animo persuasiva, dolce, grata, desiderabile, dolorosa? »

« E in qual maniera (soggiungeva il pittore) puossi egli imitare quello che non ha nè proporzione, nè colore, e che a niun patto si può vedere? »

« Ma, replicava il filosofo, non si dà egli alle volte il caso che altri guati alcuno con viso giocondo o con burbero? »

« Così mi pare, » rispondeva Parrasio.

« Adunque, ridicea l'altro, negli occhi è un non so che possibile ad esprimersi? »

« Di certo, » riprese Parrasio.

Indi il filosofo: « Ma negli accidenti prosperi o sinistri degli uomini, ti par egli ch'abbia il medesimo sembiante chi è impensierito e chi no? »

« No, soggiunse l'altro, perocchè allegri nelle cose felici e mesti nelle avverse divengono. »

E Socrate incalzando il discorso: « Anche queste dunque son di quelle che si possono rappresentare imitando, molto più che nel volto e nel portamento degli uomini o fermi o moventi, traspare il genio e l'indole magnifica, e la vile, la nobile, la gretta, la continente, l'avveduta, la sfacciata, la furibonda, le quali tutte possono esprimersi a forza d'imitazione. »

A cui il pittore impacciato rispondeva inconcludenti parole, che lasciarono scorato il filosofo, sicchè troncò il discorso vedendo di non esser compreso. Sin qui Senofonte.

Prendendo ad analizzare il citato dialogo, parmi si rilevi chiaro, da una parte, come il greco filosofo sentisse quanto alla pittura greca mancasse per giungere a quella bellezza efficace, la quale è solo ingenerata dalla potenza di estrinsecare il morale degli uomini, e con siffatta rappresentazione commoverli ed avviarli a quelle virtù ch'egli predicava col labbro, ma pur troppo diniegava cogli esempii del licenzioso vivere. Dall'altra, come Parrasio, i pensati consigli del sapiente non sapesse comprendere, nè già per difetto d'ingegno, ma per colpa della educazione, la quale, a lui come a tutti gli artefici d'allora, avea insegnato di usare tutta la forza della mente e della mano ad arrivare il bello della forma soltanto, e a non curarsi di quello che nel cuore ha sua sede, e dal cuore uscendo, s'impronta sul volto, e quindi rappresentato sulle tavole o ne'marmi, si trasfonde nell'animo del riguardante, e gl'insegna a farsi pietoso a'miseri, plaudente agli onesti, iroso agl'ipocriti, sdegnoso ai superbi. Dovea quindi parere al greco pittore, sibillino o fantastico il linguaggio di Socrate, e accoglierlo con una di quelle strette di spalle con cui ricambiano simili consigli, artisti molti anche de'giorni nostri; i quali innamorati dell'audace e focoso tinteggiare, per cui sali-

rono in fama Rubens e il Tintoretto, stimano di aver toccato il ciel colle dita quando hanno fatta gradevole la materia, e soffocati i lanci dello spirito sotto un pezzo di nudo succosamente dipinto, sotto una ben pennelleggiata drapperia, sotto un tocco florido di agili meccanismi; materialisti in tutta la estensione della parola, che dentro all'involucro degli organi umani

Sdegnan veder l'angelica farfalla!

Ma se negli artisti di Grecia questa tendenza alle rappresentazioni della bellezza puramente materiale, veniva giustificata dal fine stesso dell'arte in consonanza colle mire religiose e sociali, è grave colpa in chi tratta i pennelli sotto la influenza della civiltà nostra, rigenerata ch'ell'è dalle dottrine del cristianesimo, retta dal sentimento della libera coscienza, guidata dai fuochi dell'amore, non già volto ad oggetti terreni, ma a quell'infinito che l'anima illeggiadrisce coll'ideale delle virtù mansuete e delle nobili annegazioni. L'arte antica rappresentatrice di numi e d'eroi di cui era dominatore il *Destino*, dovea rendere lo spirito suddito alla materia, perchè dinanzi all' ineluttabile dottrina del *Fato* l'uomo non può sentire altre gioie ed altri dolori che quelli del corpo, giacchè l' anima si conosce incatenata da leggi che nessuna forza, nessuna volontà può mutare. La moderna invece effigiatrice di esseri, che col libero arbitrio hanno delle prave, come delle oneste azioni tutta la terribile responsabilità, deve tentare di rendere lo spirito alla materia sovrano, perchè lo spirito solo è il reggitore delle azioni, lo spirito infiamma quel fuoco d'affetti che ci porta a virtù, lo spirito ci guida all' amore verso i fratelli, alla pietà verso gl'infelici, e ci conforta delle sofferenze durate coll'idea consolatrice d'un premio non perituro, o ci sbigottisce dinanzi alla colpa col pensiero d'una pena interminabile.

Al fine di rimaner fedele al mio principio, di esporvi cioè la storia dell'arte com'ella si manifesta nei fatti, tralasciai a disegno di toccarvi di tutte le notizie biografiche ed artistiche che Plinio, Pausania ed altri ci danno sui greci pittori di questo terzo periodo, giacchè il tempo di quelli ci rapì tutte le opere. Ma sarebbe un mancare al proposito mio, se, prima di tracciarvi la storia del quarto periodo dell'arte greca, non venissi a parlarvi nella ventura lezione del modo tecnico di pennelleggiare ch'ebbero quei pittori, e che Plinio ci trasmise con diligenza descritto nel darci notizia di Aristide di Tebe, di Pausania di Sicione e sopra tutto di Polignoto, che pare fosse di quel metodo l'inventore. Imperciocchè, se di quella maniera antica le migliori prove rimasero nelle parole del latino naturalista, pure quelle bastarono perchè ai giorni nostri si tentasse di ripristinare quel sistema di pittura, e si venisse, col soccorso de' chimici trovati, a felici risultamenti. Questo modo è l'*encausto* o pittura a cera, che, ravvivato sulla fine dello scorso secolo dal conte di Caylus e dal Requeno, s'ebbe di recente perfezionamenti mirabili a Parigi ed a Monaco, ove adesso si usa frequentemente a surrogazione del fresco. E a grande vantaggio dell'arte, imperocchè il fresco, e domanda una celerità di opera che spesso danneggia l'accuratezza con cui dovrebbe condursi, e non dura incolume sempre all'ira del tempo e degli elementi; mentre invece l'*encausto* è inalterabile, e da altra parte presenta il pregio raro di potersi lavorare colla stessa diligente cura di un dipinto all'olio, e ritoccar tante volte quanto sia necessario a farlo perfetto.

Su tale sistema, a cui parecchi consecrarono opere voluminose, io vi dirò, il più brevemente che mi sarà possibile, gli ultimi più pregiati metodi, e vi aggiungerò poche osservazioni che l'occhio e il breve ingegno mio han saputo portare su vaste opere all'encausto ch'ebbi la ventura, non solo di vedere eseguite, ma anche di esaminare nell'atto che si eseguivano.

BIBLIOGRAFIA.

Boettiger. — *Ideen zur Archeologie der Malerei.* — (Dresda, 1811, in 8.vo).

Clarac. — *Musée de sculpture.* — (Parigi, 1826, in 8.vo con Atlante in 4.to).

Id. *Sur la statue antique de Vénus Victrix.* — (Parigi, 1822, in 4.to).

David. — *Recherches sur l'art statuaire considerée chez les anciens et chez les modernes.* — (Parigi, 1805, in 8.vo).

Dati. — *Della pittura antica.* — (Firenze, 1667, in 4.to).

John. — *Die Malerei der Alten in ihrem Anfange bis auf die christliche Zeitrechnung.* — (Berlino, 1836, in 8.vo).

Letronne. — *Lettres sur l'emploi de la peinture historique murale, ec., chez les Grecs et les Romains.* — (Parigi, 1835, in 8.vo).

DECIMASETTIMA LEZIONE.

Cenni sulla pittura all' *encausto* degli antichi posta a confronto con quella usata de' moderni.

Premetto, che non potendo, nel breve spazio concesso ad una lezione, stendere un compiuto trattato sopra argomento che ha dato soggetto a molte e voluminose opere, portanti diversi e complicati metodi tecnici, è forza ch' io mi limiti a porgervi un'idea del modo di colorire all' *encausto*, senza entrare in tutti que' minuti particolari pratici che domandano lungo tempo ad essere convenevolmente svolti.

Per questa stessa ragione toccherò solo per incidenza dei metodi proposti e provati dal barone di Taubenheim, dal conte di Caylus, dal Requeno, dal Majault, dal Fabroni, dall'Hocker, dal Tingny e da altri, imperocchè quei metodi furono dall'esperienza trovati più o meno imperfetti, ed ora quindi vanno, per gran parte, rejetti da coloro i quali si valgono dello encausto per condurre vastissime opere, tanto sul muro che sulla tavola o tela.

Espostavi dunque una breve relazione di quello che intendevano gli antichi colla parola *encausto*, mostratovi come tal maniera di pittura fosse conosciuta anche nelle età mez-

zane, passerò a parlarvi di que' sistemi moderni, i quali diedero il migliore risultamento, e che per ciò rincalzano l' opinione, che da quelli de' Greci non differiscano gran fatto.

Plinio accenna a tre modi di pittura encaustica, l'uno sull' avorio che s' intagliava, per poi introdurre nelle parti intagliate cera a più colori; l' altra eseguita col mezzo del *cestrum*, o stecco; la terza che s' usava per dipingere il fianco de' vascelli; maniera, in cui si adoperavano le cere fuse al fuoco, stendendole col pennello e che offriva il grande vantaggio di rendere le navi inalterabili alla influenza de' raggi solari e del sale marino. Dai pittori vissuti in sul cadere del paganesimo e dai più antichi cristiani, *encaustica* dicevasi quest'ultima maniera, applicandola poi, non già solo ai vascelli, ma ad ogni sorta di oggetto. E la parola, entrata nel dominio dell'arte, non fu abbandonata neppur quando era andato interamente in disuso lo stendere sulle tavole tinte mescolate a cera e fuse col fuoco. Per la qual cosa troviamo dagli scrittori del medio evo, chiamarsi *encaustai* tutti gli artisti che dipingevano tavole o muraglie, qualunque metodo adoperassero. Diceansi pure *encaustici* altri modi di dipingere e di miniare, come del pari il colore porporino ed il vermiglio, usati per le firme imperiali ed in calligrafia. Passo passo questo nome fu dato ai materiali comuni servienti alla scrittura; cosicchè l'*incaustum* di Teofilo, di Ruperto e di altri scrittori del medio evo, significa la sostanza con cui si scriveva, e quindi originò il nome del nostro *inchiostro*.

Nei due primi modi indicati da Plinio, usavasi un ferro caldo invece di pennello; e le cere variamente colorite, anzichè stendersi con questo, modellavansi prima, o, a meglio dire, applicavansi con una stecca. Perciò, innanzi che venissero fuse le tinte, detta maniera dovea somigliare più a mosaico che a pittura, e quindi essere di somma difficoltà a condursi bene. Alcuni pittori greci seppero vincere tali difficoltà, come

fra gli altri Pausia, le cui piccole tavole dipinte di questo modo in Roma, teneansi preziosissime.

Il terzo metodo indicato da Plinio per le sole navi, ma usato in seguito, come avvertii, per ogni sorta di pittura, così nell' antichità che nei primi secoli dell'era, consisteva nel macinare i colori ad acqua, incorporandoli poi a cera, tenuta sciolta allo stato d' unguento, col mezzo di un veicolo oleoso o resinoso, a fine di poter distendere col pennello le tinte. Indi, finita l' opera, passavasi a mezzo di apposito caldanino su tutta la superficie dipinta per fondere lentamente la cera e così far uscire brillanti i colori, e sfumarli l' uno con l' altro dolcemente. Le condizioni di quest'artificio richiedevano (qualunque fosse il veicolo solvente) cera in quantità bastante da potersi liquefare sopra tutto il dipinto e da produrre quindi una superficie quasi smaltata. Lo strumento acconcio a tale operazione dicevasi *cauterium*, il quale, o fosse pentola riempita di brage, o cosa arroventata, od altro, era però sempre l' ordigno indispensabile al pittore all' encausto, il quale rappresentava, come già dissi, il pittore in genere : ond' è che Tertulliano chiamava quell' Ermogene pittore, che divenne celebre per le sue eresie, doppiamente falsario : *Bis falsarius cauterio et stylo* o, come diremmo noi, colla *penna* e col *pennello*.

Quello che importava sopra ogni cosa era di ben purgare la cera, affinchè all' aria aperta rimanesse sempre bianca, e non tirasse a quel giallognolo comune alla cera non purgata, quando sia in contatto coll' aria, che avrebbe alterate le tinte elementari de' colori. Il metodo opportuno a questo depuramento vien minutamente insegnato da Dioscoride e anche da Plinio. Preparato così il materiale, lo importante era poi di sciogliere la cera in guisa che si potesse mescere con tutti i colori, giacchè la cera freddandosi si addensa troppo rapidamente per far maneggevoli questi ai

bisogni della pittura. È strano che in tutti gli antichi scrittori non siasi trovata parola che accenni al genere di solvente da adoperarsi per mantenere liquidi, o, a meglio dire, unguentosi i colori; la quale singolare ommissione è forse da attribuirsi all' essere stato quel sòlvente comunissimo nell'antichità, e perciò non istimato degno di particolare menzione.

Il rintracciare questo solvente fu la difficoltà maggiore de' moderni, a raccertare un sistema d' encausto che desse i migliori risultamenti. Perciò gli studii loro si volsero intorno alle tre ricerche seguenti:

1.° Alla soluzione della cera in qualunque mezzo che valga ad incorporarla con acqua, onde far possibile l' omogeneo trammescolamento de' colori nel macinarli.

2.° Alla liquefazione al fuoco in olio fisso.

3.° Alla soluzione per mezzo d' olio essenziale.

Scrive il Requeno che la cera liquefatta insieme a gomma *mastice* ed immersa poi in acqua fredda, produce una composizione di facile attrito, la quale si può quindi macinare con colori in acqua; e aggiunge, che un lavoro condotto con tali colori, quando si dà vernice di cera liquefatta, si ferma e si fonde per mezzo del calore. A fine di mantenere allo stato di manteca la cera, i trattatisti anteriori a lui consigliarono varii estratti alcoolici che riducevano la sostanza ad una specie di sapone. Ma gli esperimenti non risposero alle promesse, sicchè il Rouquet gettò un lacerante ridicolo su tutti i propugnatori di questo metodo, in una sanguinosa satira che intitolò: *L'art de peindre en fromage ou en rameqnen* (Parigi, 1758).

Il Lorgna, in una sua memoria inserita nel vol. secondo dell' opera del Requeno, e da questi combattuta con altra memoria, sostenne che la *cera punica*, di cui si servivano gli antichi per dipingere all' encausto, era cera vergine trammescolata e fusa col *natro*, in modo da farne uscire un vero sa-

pone di cera. Cita quindi molti esperimenti, coi quali intende, non tanto provare la rispondenza di questo sapone alle indicazioni dateci da Plinio intorno la *cera punica*, quanto far dimostro come ne risultasse una pittura ad encausto perfettissima, allorchè mesceansi i colori col detto sapone. Portò in campo molti esperimenti, ch' egli dice da lui veduti operare; ma il fatto provò in seguito che non valeano nulla più di quegli altri satireggiati dal Rouquet.

Per giungere a migliori risultamenti, vennero sottoposti a maturo esame alcuni oscuri passi di scrittori antichi e del medio evo, che o non conosceansi, o non si erano bastevolmente considerati. Accennando Giulio Polluce, scrittore del secondo secolo, che la cera può sciogliersi per macerazione, anzichè per liquefazione al fuoco, si tentò questo mezzo, ma senza gran frutto. Poco riuscì anche l' altro consigliato da Quinto Sereno Sammonico, medico del terzo secolo, il quale dice che la lisciva di cenere scioglie la cera.

Alcuni, i quali sebbene siano persuasi dei vantaggi dell'encausto, fanno il broncio ai metodi usati dai viventi pittori encaustici di Francia e di Germania, stimarono che si raggiungerebbe lo scopo rinnovando a pro di questa pittura una ricetta portata dalla *Guida del pittore*, Codice bisantino del decimoterzo secolo tradotto e pubblicato nel 1845 dal celebre Didron. — Colà è detto che per far « la pittura lucida ed » inalterabile, si abbia a prendere colla, acqua di potassa » (detta allora acqua forte) e cera bianca in egual quantità. » » Mescolate che sieno (continua il Codice) queste sostanze » insieme, ponetele sul foco perchè si fondano: versate il co- » lore in tale mescolanza, macinatelo bene e dipingete in se- » guito col pennello. Lasciate poi seccar bene questo colore, » e potrete renderlo brillante, strofinandolo. L' oro, se ne » metterete, diventerà brillantissimo; è inutile d' aggiunger » vernice. »

La norma qui data di usare il pennello, farebbe quasi supporre che si trattasse della terza maniera dell' encausto antico, ma l' essersi ommesso l' uso del *cauterium*, mostra che questa ricetta non s' appoggia sulla vetusta tradizione. Il metodo però qui suggerito, viene tuttora messo in pratica dai monaci del monte Athos nella Turchia europea.

Sia che la descritta maniera accenni o no all'encausto degli antichi, è certo che questi, nel dipingere colla cera, soleano sciogliere tale sostanza in olio fisso, giacchè a mezzo della cera inverniciavano e davano il lucido alle mura, usando il fuoco, ed anche semplicemente stropicciando la superficie con pannilini. A tale uopo adoperavasi olio d' olivo, il quale denotavasi sempre dagli antichi colla parola *oleum*. Vitruvio, toccando di questo artificio, col quale forbivansi anche le statue, avverte che l' olio debbasi porre assai parcamente. Degli stessi ingredienti ci gioviamo oggidì per la pulitura dei mobili, facendone soltanto un incerato che non potrebbe essere però acconcio mai alla pittura.

Intorno allo sciogliere la cera in olio fisso essiccativo, come insegnarono Taubenheim ed altri, non n' è fatto cenno nè dagli antichi scrittori, nè da quelli del medio evo.

Alcune recenti investigazioni chimiche parvero provare che la cera venisse sciolta dagli antichi pittori all' encausto, col mezzo d' olii volatili. Il Fabroni, analizzando l' involto di una mummia, s' accorse che i colori erano misti con cera e nafta, e ne argui che la nafta fosse stata probabilmente sciolta in olio volatile. Le esperienze del prof. Branchi, che in Toscana fece l' analisi chimica dei colori con cui andavan dipinti alcuni frammenti di antiche tavole pisane e fiorentine, danno qualche luce sul modo con cui usavasi la cera dai pittori del medio evo, e ci guidano almeno alla certezza, ch' essa adoperavasi, se non altro, per vernice sciolta in olio volatile (secondo tutte le apparenze *spirito di terebinto*). Il valente

chimico s' accorse inoltre che le tavole condotte ai tempi di Giunta Pisano, cioè nel decimoterzo secolo, mostrano palesemente la cera almeno nella vernice se non nei colori; e che, appena scorsa la metà del secolo decimoquarto, i pittori toscani più non si valsero della cera.

Entriamo un po' più addentro nell'argomento per cercare che cosa fosse veramente questo solvente degli antichi col quale manteneano molli i colori. — Dai passi degli scrittori rileviamo che i Greci, per rendere le superficie impermeabili all' acqua, usavano di un composto di resina e di cera somigliante a pece con cui intonacavansi le navi; composto che da Dioscoride è detto *zopissa*. Questa *zopissa*, quando distendevasi col pennello doveva, se non liquida, essere almeno unguentosa, e se mai, per la sovrabbondanza della parte resinosa, fosse riuscita troppo densa, era d' uopo sciogliere la col mezzo di quell' olio essenziale che le resine fluide ed i balsami hanno in sè. A tal fine (non conoscendosi dagli antichi il limbicco) poneasi sull' orifizio dei vasi, in cui cuoceasi la resina, de' bioccoli di lana monda, da cui spremevasi poi l' olio volatile.

Col mezzo di questo veicolo estratto dalle resine, mesceansi i colori che si teneano poi già preparati pel bisogno entro a pentolini, come fanno i nostri pittori a tempera ed i frescanti. Compita l' opera, riscaldavasi col caldanino, e così ne usciva una superficie smaltata, che poteasi sempre lavare e pulire.

Di questa guisa, un modo di dipingere prodotto dalla sola utilità, e che da principio adoperavasi pel rozzo ornamento delle navi, giovò poi ad un'arte ben più elevata; e quella preziosa qualità di fare schermo alle ingiurie del tempo e dell' umido, fu tenuta in ben maggior pregio, quando per essa fu dato condurre lavori della maggior rilevanza.

Tentato e ritentato per anni ed anni questo metodo de-

gli antichi, senza che si potessero averne que'risultamenti che lo facessero reputar superiore alla pittura ad olio ed a fresco, venne, col progredire della chimica, d'assai perfezionato dal Montabert; poi in Germania con quelli di Fernbach e di Hintelsperger. Sicchè ora ch'io parlo, possono i pittori di que' due paesi condurre a tutto loro agio vastissime opere, senza temerne gli annerimenti sì facili ad avvenire nella pittura ad olio (specialmente se trattata con metodi trascurati) e le scorrezioni e disarmonie, sovente inevitabili nel fresco, perchè maniera che domanda una esecuzione rapidissima, ed impedisce, compito che sia il lavoro, ogni miglioramento. Essenzialmente in entrambi i paesi il metodo è lo stesso, giacchè in tutte e due è regola comune lo sciogliere nell'olio volatile la cera commista alle resine. La differenza consiste nell'uso di uno piuttosto che d'un altro olio volatile. Cominciamo dal metodo più adottato, quello del Montabert, il quale consecrò quasi mezzo il grossissimo Volume VIII del suo Trattato della pittura a spiegarlo; e, come è pur troppo costume di questo artista scrittore, l'affogò in un mare di erudizioni e di digressioni, sicchè, a cavarne netto il modo di operare, si dura una fatica non lieve.

Per procedere con un ordine più logico del suo, cominciamo dall'imprimitura delle superficie, ch'egli descrisse nelle ultime pagine del suo processo.

Qualsiasi tavola ben piallata può tornare acconcia alla pittura encaustica; ma è da badare di farne ben turare i bucherelli prodotti da scheggiature, con un mastice di tal sorta che nè si ritiri, nè si fonda al fuoco. Il mastice composto di calce viva e sangue di majale è il migliore; ma è bene unirvi un po' di cera liquefatta nello spirito di vino. Puossi ancora adoperar con vantaggio il glutine copale prescritto per l'encausto, componendolo d'un olio volatile a grande concentrazione, di biacca, di cera, di copale e d'un poco

di gomma elémi. Tale mastice non si ammollisce al fuoco e non vien attaccato dalla umidità. Converrà riscaldar un poco la tavola prima d' apporvelo, e adoperarlo caldo esso medesimo, a fine di renderlo molle a grado, che possa entrare nelle piccole cavità, e aderir meglio. Raffreddata la cera, e toltone colla coltellina tutto l' eccedente, sarà bene pulir quest' imprimitura con polvere fina di pietra pomice, passandovi e ripassandovi sopra con un pannilino bagnato. In tal modo si fa più compatta la cera e vi si fermano sopra i piccoli granellini di pomice che giovano a rattenere meglio il colore nel momento di stenderlo col pennello. Su questa imprimitura si può dare la tinta generale che più gradisce, valendosi de' processi ordinarii; vale a dire, mescolando il colore alla resina elémi o a copale disciolta nell'essenza di aspigo (acqua ragia). Solo è da avvertire che la cera fusa nel colore sia un poco più abbondante che nelle tinte destinate al dipingere.

Se bramasi guarantire dall' umido la parte posteriore della tavola, vi si stende sopra cera comune incorporata a bitume giudaico.

Degli stessi ingredienti puossi far uso anche per preparar tele da condursi all'encausto; nè diverso metodo è da seguitarsi sulle muraglie, salvo che s'usa di maggior quantità di cera che non sulle tavole; e che, trattandosi di pareti o muri nuovi, è necessario aspettare che questi sieno perfettamente asciutti prima d' affidarvi sopra la indicata preparazione.

Modo di preparare i colori. La prima cura consiste nel procurarsi cera pura, vale a dire, senza alcuna sorta di grasso eterogeneo. Non bisogna dunque valersi di quella destinata alle candele, anche di prima qualità, giacchè in commercio ella è sempre frammista ad un sesto di grasso di montone o anche di majale: ciò che produce necessariamente una funesta influenza sui colori incorporati a detta cera, giacchè tutti

i corpi grassi, col tempo, ingialliscono più o meno. Se vi avverrà dunque di vedere un encausto di un tono giallastro tendente all' aranciato, dite pure che vi fu adoperata cera impura, vale a dire, mista a grasso. Bisogna in conseguenza cercar di avere di quella purificata di cui si valgono i fabbricatori di perle false, la quale non contiene grasso di sorte. Molti affermarono che la cera, per quanto depurata, ingiallisce sempre; ma a provar non giusta questa asserzione venne acconcio un pezzo di cera che fu rinvenuto negli scavi di Ercolano in ottimo stato di conservazione. Apertolo, si trovò la cera perfettamente bianca, appunto perchè ella non conteneva nessuna aggiunta di grasso.

Il secondo ingrediente indispensabile all' encausto è una sostanza resinosa, ridotta in istato liquido. V' hanno infinite specie di resine, ma per l' encausto non furono provate che le seguenti con più o men di vantaggio.

La resina *sandracca* chiamata *vernix* dagli antichi, ch' è fornita dall' albero *Tuja-articulata*, comunissimo in Barbaria.

La resina *mastice*, che lagrima dalle screpolature della corteccia d' una pianta indigena nelle isole dell' Arcipelago greco e principalmente in Chio detta *Pistachià-lentiscus*.

L' *incenso bianco* od *Oliban*, così chiamato pel fortissimo odore ch'esso esala nel momento della torrefazione. Viene dal *Juniperus Lyciae*, detto volgarmente Acacia d'Egitto, albero frequente in Arabia e sulle coste di Barbaria.

La *resina animata*, che scende da un albero americano detto *Curbatil*. Ha il vantaggio d' essere trasparentissima, di ingiallir poco al contatto dell'aria, e d' incorporarsi facilmente colla cera; ma è d' un prezzo troppo alto, e quindi difficilmente usabile in opere di gran mole.

Il *petrolio*, sostanza bituminosa comune in Egitto ed in Persia, che talvolta geme dalle rocce in istato d' olio, tal altra copre gran tratti del suolo, molestando il cammino degli uomini

e degli animali colle sue larghe masse molli, viscose ed infiammabilissime. Il petrolio, chiamato volgarmente *olio di sasso*, era detto olio di Medea dagli antichi, che gli attribuivano qualità malefiche. Sembra provenga da una alterazione particolare della nafta.

L'*ambra gialla* o succino, che gli antichi chiamavano *electrum ;* resina fossile che sembra colata da un vegetabile sconosciuto, il quale si rinvenne sepolto insieme ad altri avanzi organici. La si trova ad una certa profondità, specialmente sulle rive del Baltico. Difficile a solversi colla cera perchè molto dura, presenta anche due gravissimi inconvenienti, grande facilità ad ingiallire ed un prezzo piuttosto elevato.

La *terebentina comune*, detta di Venezia, uscente dalle screpolature dell' abete e del larice. È fra le più solubili nell'alcool, e con questo mezzo può mescolarsi facilmente alla cera, ma ha il grave malanno d' ingiallir più di ogni altra resina.

Tutte le nominate resine, salvo quella *animata*, manifestarono però dopo alcuni anni tale ingiallimento sulle superficie a cui esse sovrapponeansi, che gli artisti si adoperarono con ogni cura a cercarne altre scevere da tanto sconcio, od almeno che lo avessero in piccolissimo grado. Dopo nuovi esperimenti risultarono preferibili la *resina élemi* e la *copale*.

Della prima ve ne hanno due specie. L' una che ci viene dal Ceylan e dall' Etiopia in forma di tortelli arrotondati, è giallastra o d' un bianco verdognolo, solida all' esterno, ma viscosa internamente. Gl' Indiani che se ne servono per far candele, la chiamano *Élemi orientale* o *vera Élemi*. Proviene dall' *Amyris zeylonica* della famiglia delle terebintacee. L'altra specie, ch' è fornita dall' *Amyris elemifera*, albero comune nel Messico e nel Brasile, ci viene da quest' ultima regione sotto forma di masse consistenti di un giallo biancastro, seminate da punti rossi o bruni. La buona è biancastra, pieghevole,

trasparente, e non ingiallisce punto. Ma presso i negozianti ve n' ha spesso di gialla assai, e vuol dire allora che la non è pura, perchè mescolata alla terebentina. Una simile frode può riconoscersi, non solo al colore, ma anche all' odore, giacchè la vera resina *clémi* non deve al fiuto ricordar menomamente la terebentina, ma spandere un tanfo poco dissimile da quello acuto e penetrante del pepe.

La *resina copale* è fra tutte le sostanze resinose, diafane, cristalline e fusibili, forniteci dalla natura, la più accomodata ai pennelli, perchè trasparente ed inalterabile. Viene dal più elevato dei *Rus*, il *Rus copallinum*, che cresce nelle Indie americane, nella Nuova Spagna e sulle montagne delle Antille. Gl' inverniciatori distinguono il copale tenero o *femmina*, dal copale duro o *maschio*. Quest' ultimo è più giallo dell' altro, ma sciolto nell' olio per mezzo del fuoco, riesce egualmente bruno. Nella pittura all' encausto è meglio valersi del *copale tenero*, perchè più trasparente. Quando nell' anno venturo verrò a parlarvi della pittura ad olio e dei perfezionamenti tecnici a cui ella è giunta adesso, specialmente in Olanda, confido di farvi allora toccar con mano, come la resina copale, ridotta a grado di vernice depurata, fosse la base di quel maraviglioso tingere dei Fiamminghi; e come usata da essi nel sistema tanto combattuto, ma pur ora vittorioso, delle *velature*, procurasse quella trasparenza e freschezza di toni e di tinte locali, impossibile a raggiungersi cogli altri sistemi. Per ora mi basta farvi certi che i migliori processi encaustici s' ottengono oggidì colla resina copale mista alla cera.

Ma per mescere insieme queste due sostanze bisogna valersi di un terzo elemento che serva, non solo a fonderle facilmente insieme, si puranco a mantenerle lungo tempo in istato molle, affinchè, incorporate ai colori, non li dissecchino troppo presto e sulla tavolozza e nel momento di stenderli sulla tavola o sul muro. Questo terzo elemento è fornito da-

gli *olii volatili*, nei vecchi libri di chimica chiamati olii essenziale od eterei. Di questi ve ne hanno infinite specie, che sarebbi inutile di qui noverare tutte, giacchè a noi importa conoscere quelli soli che giovano veramente al genere di pittura su cui trattiamo. Detti olii son due, l'*olio volatile di lavanda* e l'*olio volatile d'aspigo*, volgarmente *acqua ragia*.

L'*olio di lavanda*, che si estrae dal fiore della più piccola specie di lavanda appellata da'botanici *lavandula minor*, deve, perchè sia di ottima qualità, presentare un colore verdastro e non rossastro. Quando è spremuto di fresco, manda un odore acre, ma lasciato svaporare, olezza una fragranza gradevole senza sentore nè di terebentina nè di acqua ragia. Invecchiando si condensa e ingiallisce, perciò conviene adoperarlo fresco.

L'*olio volatile d'aspigo* (acqua ragia) proviene dalla *lavandula major* comunissima fra noi. Essendo il suo odore fortissimo, è facile il falsificarlo senza che l'apparenza il denoti. Riesce quindi raro trovarlo puro in commercio, giacchè l'affatturano mescolandolo ad olio essenziale di terebinto. È facile per altro accorgersi dell'inganno, immergendovi dentro un pannolino od un pezzo di carta bibula e facendola bruciare, poichè se allora n'esce odore di terebentina, svela la frode. Quest'olio è preferibile a quel di lavanda, se non per le intrinseche sue qualità, almeno pel suo basso prezzo.

Fu tentato per solvente delle resine anche l'olio volatile di cera, traendolo con un processo particolare, ch'è inutile io qui vi esponga, giacchè gli esperimenti non risposero all'aspettativa incalorita dalle larghe promesse che ne facea il Montabert.

Preparata la resina copale e l'acqua ragia, è mestieri fonderle insieme per averne il glutine da incorporare prima alla cera, poi ai colori. Ecco come si fa col metodo più comune ch'è quello del Fernbach a cui non intieramente ri-

sponde l' altro proposto dal Montabert. — Posti la cera e il copale entro ad un pentolino ben verniciato al di dentro e cosparso di vetro pesto, affinchè la resina non s' attacchi al vaso, si pone al fuoco il detto pentolino, assicurandolo in modo che nel rimestarvi la sostanza contenuta non si rovesci. Quando la torrefazione è giunta a tal punto da far cominciare una leggera ebollizione, si mescola la massa quanto più è possibile, ritirando il pentolino dal fuoco se questo si fa troppo forte, e rimettendovelo quando tende a raffreddarsi. Giunte ad una fusione omogenea le due sostanze e intiepidite, vi si aggiunge tanto olio volatile che basti a ridurre il tutto alla densità comune della vernice. Quest' avvertenza è necessaria, giacchè se l'olio si gettasse sulla poltiglia calda prenderebbe fiamma e tutto andrebbe male. Compita questa operazione, quando detta poltiglia è ancor calda, vi si versa dentro cera liquefatta mescolando il glutine, anzi sbattendolo tanto, che tutte le molecole si spargano egualmente per la massa.

Furono consigliate dai trattatisti norme diverse per determinare la proporzione fra la quantità di cera e quella della resina, ma nulla pel fatto puossi su ciò prestabilire, giacchè la relazione fra queste due sostanze dev' essere in ragione della solidità e della trasparenza che si vuol dare alle tinte. In generale per altro è da osservarsi, che quanta maggior trasparenza si brama aver nel dipinto, tanto meno bisogna aggiungere di cera, e viceversa. Nonostante, più che il glutine contiene di cera, meglio giova all' imitazione de' corpi opachi, e a quella delle parti molto chiare, giacchè la cera rimanda i raggi luminosi in gran copia. Se il glutine poi fosse troppo carico d' olio volatile, produrrebbe facilmente prosciugamenti e farebbe scorrere troppo il colore; se invece, assai scarso, di leggieri il colore screpolerebbe. La maniera di dipingere di ciascun artista, e più ancora l' esperienza, varrà a fissare la rispettiva quantità delle tre sostanze formanti il

glutine, meglio che qualunque tabella di proporzione che io potessi qui riferire.

Formato un buon glutine, con questo si macinano i colori, valendosi di quelli medesimi che s' usano ad olio, alla riserva della mummia e dell' asfalto, che possono bensì adoperarsi all' encausto, ma senza resina nel glutine, giacchè resinosi essi medesimi, finirebbero a sovrabbondar troppo di tale sostanza e, o non asciugherebbero facilmente, o, misti a qualche vigoroso essiccante, screpolerebbero.

Finita la macinatura, i colori son posti in vasetti, che si difendono dall' aria con turaccioli smerigliati, e così si conservano anche degli anni, senza che formino quella fatale pellicola che rende inservibili spesso i colori ad olio. Tale inconveniente non accade neppure alle mestiche disposte sulla tavolozza: e di ciò posso rispondere colla osservazione fatta da me medesimo, giacchè vidi più d' un pittore all' encausto, tener da più giorni le mestiche preparate sulla tavolozza senza che si condensassero mai sensibilmente, nè dessero segni di coprirsi di pellicola. Se mai poi avvenisse che alquanto si condensassero, basta sovrapporvi un po' d' acqua ragia, perchè all' istante si solvano come se fossero di fresco tolte dal vasello.

In quanto all' esecuzione della pittura all' encausto, può dirsi quasi a puntino la stessa che nella pittura ad olio. Sono però necessarie alcune avvertenze. — Siccome i colori liquefatti dagli olii volatili seccano più prontamente che non quelli liquefatti dagli olii fissi, così è necessario che non si prenda a lavorare maggior superficie di quella che non si potesse coprire nell' intervallo di tale disseccazione. Senza questo si correrebbe il pericolo di vedere le tinte mezzo asciutte prima di fonderle. V'ha però il vantaggio che quando queste tinte, anche non lavorate, fossero ben secche si potrebbero ancora ripetere entro la giornata, senza averne per ciò a temere anneri-

menti in seguito. Ma il miglior partito di rendere più o men pronta la disseccazione, a seconda della propria maniera di dipingere, è quello di usare, a norma delle circostanze, olii più o meno volatili. Se bramasi che la materia secchi prontamente, bisogna guardarsi dal macinare i colori con un glutine composto o di essenza di cera, o di essenza di lavanda, sostanze un po' lente ad essiccarsi, ma valersi invece d'un olio più volatile come l'essenza d'aspigo rettificata, quella di petrolio o l'altra di cedro. Se vuolsi per contrario che le tinte asciughino adagio, è necessario introdurre nei colori un poco d'olio volatile di cera o di *copai*; ovvero usar del caldanino prima che l'opera sia finita.

Una seconda precauzione è pure indispensabile, a motivo della natura degli olii volatili che, penetranti e dissolventi di per sè stessi, tendono a stemperare le tinte sottoposte quando il pennello vi passa e ripassa sopra per coprire l'abbozzo. A questo inconveniente si ripara con facilità, lasciando seccare perfettamente detto abbozzo prima di rimpastare o di velare. Una tal diligenza è di per sè opportunissima anche nell'olio, giacchè se gli strati sovrapposti alle prime tinte stese sulla tavola (sieno essi velature o rimpasto) vengono dati quando il di sotto non è ben secco, ne nascono col tempo annerimenti e prosciugamenti, che tolgono lucentezza e trasparenza al dipinto. Infatti il Boschini in quel curioso suo libro *le Ricche Minere della pittura veneziana*, nel raccontarci il metodo di dipingere che tenea Tiziano (metodo ch' egli poteva bene conoscere perchè scolare del Palma il quale avea dal Veccellio attinti i primi insegnamenti) ci narra, come il grand' uomo, dopo aver abbozzati i suoi quadri, li rivolgesse alla muraglia ed ivi li lasciasse alle volte molti mesi senza riprenderne il lavoro.

Condotta a compimento la pittura coi metodi che ho indicati, rapidamente sì, ma spero con qualche precisione, con-

viene lasciarla ben disseccare per adoperarvi l'ustione a mezzo del caldanino o *cauterium* degli antichi. Quest'istromento presso gli encausticisti francesi è una cassetta di ferro chiusa, entro cui stanno carboni ardenti. Tenuta in mano a mezzo di un manico di legno, si fa passare rasente a tutto il dipinto a fine di ammollirne la cera contenutavi, e così ottenere la fusione d'una tinta con l'altra, e nei toni la maggiore vivacità. Intanto che la cera scaldata dal fuoco aderisce all'imprimitura, trasudando al di fuori, porta alla superficie tutto il brillante delle tinte e vi aggiunge, per mezzo delle resine, un diafano che procura la più desiderabile trasparenza. I toni chiari specialmente acquistano un brio, una vivacità che non potrebbe ottenersi con nessun altro genere di pittura.

I Tedeschi, invece del caldanino chiuso, ne adoperano uno aperto nella faccia che deve rasentar la pittura, e questa faccia armano d'una reticella di fil di rame a fine ch'ella impedisca alle brage di carbone di sdrucciolar fuori. Questo ha sul francese il vantaggio di operar con più sollecitudine l'ammollimento della cera, ma vuol essere usato da mani assai perite, perchè la cera ammollita troppo non passi, pel repentino calore, a stato di ebollizione liquida.

Esposto in succinto il sistema più comune dell'encausto, è mio obbligo adesso accennarvene i vantaggi sopra la pittura ad olio ed a fresco. — Il primo e più essenziale di tutti, è l'inalterabilità de' toni, i quali, quando pure ingiallissero un poco (il che non avviene se la cera e la resina sono perfette) non portano mai nel chiaroscuro que'disaccordi che vediamo spesso avvenire nei dipinti ad olio per causa del differente grado in cui certe tinte crescono relativamente a certe altre.

Il secondo vantaggio considerevolissimo dell'encausto, è pur quello, che la vernice finale da cui va coperto il dipinto, constando di cera soltanto, permette un rinnettamento

facile che si può rinnovar senza danno, ogni volta che ciò sembri opportuno; la qual cosa non avviene nelle pitture ad olio, che insozzate bisogna ripulire spesso con acidi od altri mordenti, sovente volte dannosissimi alle velature, per cui, spelato il dipinto delle antiche, è forza rintonarlo con nuove, e perciò alterarne più o meno la originalità.

Il terzo vantaggio consiste nel poter rendere certe parti del quadro od opache o diafane, a volontà, ciò ch' è sommamente difficile nell' olio come nel fresco.

Il quarto, è di poterla applicare ad ogni sorta di luoghi e di casi, così nello interno che nello esterno, senza che si possano temere le influenze dell'umido o della siccità. Perciò è assai preferibile alla pittura a fresco, la quale nei luoghi umidi soffre molto. E ne è prova la nostra Venezia ove preziosi freschi sparirono intieramente dalle pareti. Se Giorgione, Tiziano, il Pordenone avessero al fondaco dei Tedeschi, nel chiostro di santo Stefano, e nel Palazzo Ducale, dipinto all'encausto, anzichè a fresco, avremmo ancora quelle maravigliose loro opere, di cui appena informi reliquie or ci restano.

È pure vantaggio grande del genere di pittura sul quale c'intratteniamo, quello di poter operare i ritocchi come e quando si voglia, senza pericolo di veder annerirsi le parti ritoccate, o di scemarne la lor lucentezza pei prosciugamenti che accadono in quelle ad olio, o di farle apparire poco legate alle parti già secche. Qualsiasi ritocco nell' encausto si fonde facilmente nella massa a mezzo del caldanino passato leggermente sulla parte ritoccata.

Grandissimo pregio di questa pittura è pur quello di permettere che vi s' impieghino parecchi di que' colori che, pregevoli per le tinte loro, sono esclusi però dalla pittura ad olio perchè annerano o s' alterano facilmente. Tali sono p. e. l' ossido di cromo, che unito con l'alcali dell'azzurro di Prussia macinato ad olio, arrossa e s' annera, quindi fa bruttis-

simi i verdi; il carmino di cocciniglia, la gommo-gota, l'endaco, parecchi ossidi di ferro e la terra d'ombra, colore neutro pregevole sì, ma dannosissimo usato ad olio. Dovrei porre anche in questo novero l'ossido di rame (verderame), che fin a questi ultimi tempi fu tenuto nocivo nella pittura ad olio. Ma dacchè gli esperimenti chimici i più accurati ci provarono, che i veneziani pittori l'usavano con profitto (bruciato però) velando drapperie e verdure; dacchè i francesi e tedeschi e alcuni valenti italiani, giovandosi del solo metodo con cui possa ottenersi lucentezza nei quadri, la velatura, prepararono il verderame in modo da allontanare il pericolo dello alterarsi, quest'ossido tornò nell'antico onore, e or s'adopera oltramonte e qui per ottenere i verdi più brillanti e più durevoli.

Tutti gli accennati rilevantissimi vantaggi fecero sì che in parecchie grandi opere murali, intraprese recentemente a Parigi, a Monaco e in altri luoghi, venisse preferito l'encausto alla pittura ad olio ed al fresco, e per tal modo se ne avessero risultamenti veramente lodevoli per vigoria di colore e armoniosa trasparenza di chiaroscuro. I pittori per altro che prevalsero a tutti in questa maniera, sono quelli di Monaco, i quali l'encausto portarono ad un punto finora non superato. In questa ultima città sono commendabili prove di tal fatto gli spartimenti nella gran sala della residenza reale detta dei Federichi, ove Schnorr lavorò con figure più grandi del vero, i principali avvenimenti della vita del primo e del secondo Federico di Svevia. Peccato che quello stile di soverchio michelangiolesco, di che va tenero questo artista, faccia tali storie più lodevoli pel modo largo con cui sono dipinte, che non per la severa correzione con cui sono disegnate. Egregi paesaggi condusse pure in questa maniera quell'insigne paesista che fu il Rattmann, ornando con essi una sala terrena della stessa residenza reale. Ma le migliori opere all'encausto ch'io vedessi

furon quelle del signor Hintelsperger, il quale di questo metodo si valse per dipingere nella stessa suntuosa residenza le storie di Ulisse. Vivacità e verità di colore, trasparenza mirabile nelle ombre, finitezza senza leccatura, attestano com'egli sia veramente signore di quel modo di pingere. Quand'io visitai nel 1844 quella sala, stava egli colorando uno degli spartimenti, e siccome io era accompagnato in quella visita da amico strettissimo a me ed a lui, così il gentile pittore volle mostrarsi meco d'nna cortesia di cui gli saprò sempre moltissimo grado; imperocchè si piacque additarmi a minuto il sistema suo, mostrarmi i modi varii d'ottenere la maggiore o minore essiccazione, e finalmente farmi vedere l'effetto del caldanino tanto nel momento dell'operare come dopo finita l'opera. Gran parte delle cose che v'ho dette sulla maniera usata da'moderni nell'encausto, è frutto di quell'intertenimento, il quale valse a farmi aver della cosa un'idea più chiara che non avrebbero potuto darmela i libri.

Non ostante però alla incontestabile superiorità che bisogna accordare all'encausto in confronto degli altri generi di pittura, dirò imparzialmente che non mi pare esso vada esente da alcuni difetti, che forse col tempo potranno togliersi, ma che fino adesso mi sembrò ravvisare, più o meno, in tutte le opere di questa maniera che mi venne fatto di vedere.

Prima peccatella, a parer mio, è quello smaltato di tutta la superficie, che se nelle opere da cavalletto può ancor trovarsi lodevole, nuoce a quelle murali, che vaste essendo, son battute da luci riflesse o dirette in modo, che spesso a cagion di quel lucido non si possono veder bene se non a tratti, portandosi da un punto all'altro per evitare il bagliore della lucentezza.

Montabert e tutti i trattatisti ci vengono dicendo che nei buoni *encausti* non si notano prosciugamenti: ma ciò non è, imperocchè anche ne' migliori osservai macchie di prosciugamenti sensibilissime, specialmente nei panni di tinta lacchiccia.

Dai trattatisti è pure niegato che il buon encausto ingiallisca: sarà; ma quelli ch'io vidi, più o meno, attestavano la presenza della cera da cui andavan composti. Sono queste ragioni sufficienti a far che si smetta, ove è in uso, o non si intraprenda ove ignorasi un metodo di pittura per tanti titoli vantaggiosissimo? Mai no: sono anzi eccellente impulso a far che si tenti di perfezionare un tal metodo sempre più, a fine di renderlo affatto esente da tali difetti; i quali, quando pure non si potessero togliere intieramente, ancora sarebbero di lunga mano inferiori, non dico a quelli all'olio, perchè ora perfezionato così colle ultime sperienze di Merimée, di Fernback, di Kraus e di Eastlacke, da non più alterarsi e crescere come alcuni anni sono, ma agli altri del fresco che in preda ai danni dell'umido, domanda in chi lo usa la violenta rapidità dell'improvviso, difficilmente conciliabile colla correzione.

Se queste, anche sfuggevolmente accennate, indicazioni sull'encausto, non avessero prolungato già di troppo la presente lezione, vorrei parlarvi d'un'altra specie di encausto usata dagli antichi per preservare dall'umido i lor simulacri di marmo, ed ammantarli ad un tempo di una tinta armonica, anche quando li lasciavano monocromati.

Di tale metodo, rinnovato ai nostri dì nella Germania, avviso di tenervi parola subito dopo che avrò finito di tracciarvi la storia della statuaria nel quarto periodo dell'arte, a cui consecrerò le venture lezioni. Come avviso del pari richiamar la vostra attenzione sui sistemi tecnici di tutte le arti, ogni volta che possiate in essi rinvenire la spiegazione di molti fatti pratici di cui finora si trasandarono le cause.

Laonde spero che, quando nel venturo anno verrò a tenervi discorso intorno all'arte del medio evo, non vi sarà discaro ch'io vi ragioni sui modi con cui formavansi i mosaici, i vetri dipinti, e le sì lucide tempere di quelle età. E del pari, che nell'esporvi i procedimenti dell'arte moderna, io v'inter-

tenga sui sistemi dei quattrocentisti e dei cinquecentisti, nel colorire in olio od in fresco, e vi accenni di quelli che a' nostri giorni si tentarono con più o men di buon esito per rinnovarli.

Non isdegnate no, o Giovani, di prendere cognizione di tutte quelle cure minute che i sommi artisti davano e danno ancora oggidì alla tecnica, imperocchè se ella del pensiero deve esser suddita, è forza ne sia ancor la ministra; chè senz'ella ogni concetto più grande si giace incerto o sgradito, quindi non può penetrar fondo nell' animo del riguardante. Fate dunque la mano sicura operatrice del vostro pensiero: dipingete con metodi che inalterabilmente vi riproducano della verità le armonie, i toni, le trasparenze; e allora potrete dirvi intanto signori della forma. Ma in pari tempo rammentatevi che bisogna affinare ad efficace affetto l'*idea;* e per conseguire ciò, si fa necessario che all'intelletto diate ricchezza di molteplici cognizioni; imperciocchè, ove queste vi mancassero, sareste sì pennelleggiatori abili, ma artisti veri giammai.

BIBLIOGRAFIA.

Fabroni. — *Antichità, vantaggi e metodo della pittura encaustica.* — (Roma 1797 in 4.to.)

Requeno. — *Saggi sul ristabilimento dell'arte antica de' Greci e de' Romani pittori.* — Parma, 1787, due vol.

NB. Nel secondo volume è inserita un' interessante *Memoria intorno alla Cera punica degli antichi*, del cav. Lorgna.

Caylus. — I principali lavori di lui intorno alla *Pittura all'encausto* sono inseriti nel *Dictionnaire de peinture, sculpture*, ecc., ecc. de Pernety (Parigi, 1757 in 8.vo) e nella *Encyclopedie méthodique.* — (Padova 1798). *Beaux Arts.*

Montabert. — *De la peinture encaustique.* Nel vol. 8.vo del *Traité complet de la peinture.* — Parigi, 1829 in 8.vo.

Digitized by Google

WIEGMANN. — *Die Malerai der Alten in ihrer Anwendung und Technick.* — Hannover, 1836, in 8.vo.

FERNBACH. — *Die enkaustische Malerei Lehr-und Handbuch für Künstler und Kunstfreunde.* — Monaco, 1850, in 8.vo.

Digitized by Google

DECIMAOTTAVA LEZIONE.

Quarto periodo dell'arte greca da Alessandro fino alla distruzione di Corinto, cioè dal 336 al 146 innanzi l'era nostra.

L'architettura.

L'eroe macedone, morendo, esclamava, *lascio l'impero al più degno, ma prevedo che i miei amici celebreranno le esequie mie colla spada.* E fu vero, perchè, spartitosi dopo di lui quel regno vastissimo fra nove regnanti, fu lacerato da guerre crudeli che a poco a poco distrussero quella, non dirò prosperità, ma grandezza di che Alessandro avea giovate le suddite terre. Grecia sbattuta allora da battaglieri monarchi, che or le davano or le toglievano libertà, ebbe finalmente per lunghi anni a padrone Demetrio di Falera, il più corruttore e corrotto fra quanti furono i dominatori di quella regione. Nè si mostrò per certo farina men ria il Poliorcete, che, Demetrio scacciando, gli succedeva nel regno. Sfrenato al despotismo ed al lusso asiatico, tutto conculcando, diritti, giustizia, rettitudine, s'attorniò di baratticri, di mimi, di buffoni, fece profondere l'oro degli erarii alle più sfrontate cortigiane. Nè pago di tante infamie, tuffossi in più nefande, sicchè Damocle colto da lui in un bagno, per sottrarsi alla sua brutalità, dovè gettarsi entro all'acqua bollente, e morirvi.

Laonde non è a fare le maraviglie se le arti, tra perchè accerchiate da un alito scomponente, tra perchè manchevoli di occasioni, propizie all' operare, in causa delle continue guerre, scaddero alquanto dall' anteriore dignità e correzione. Per altro produssero ancora lavori grandiosi, giacchè allo squisito senso del bello, che fece immortale Fidia e la scuola sua, alle purezze dell' architettura, succedette una sfrenata pendenza allo sfarzo dell' Asia. Perciò molte statue, e nei musculi e nell' atteggiamento, appariscono alquanto esagerate, e le architetture ci si mostrano di soverchio cariche di ornamenti. Sicchè bene scrisse Quintiliano degli artisti di questa età, che molti d' essi avrebbero eseguite le fregiature del Giove Olimpico meglio di Fidia, nessuno avrebbe saputo soffiarvi quell' anima e quella vita.

Scomparvero gli energici impulsi al bello ed alla gloria, che tanto aveano giovato a portare le arti a grandezza nella età di Fidia, ed esse passo passo diventarono schiave agl' imperiosi comandi de' principi e alle adulazioni de' popoli verso questi. Vivente ancora Alessandro, gli artisti non lavoravano che per obbedire ai suoi voleri, ed egli stesso sprecava in loro compagnia molto tempo ad immaginare bizzarri e dispendiosi progetti. Nè sempre agli artisti bastava poi il coraggio di dirgli come Apelle, quando udiva dal coronato snocciolarsi contrassensi: *Taci, o re, chè il mio fattorino non rida.* = Infatti, le descrizioni che abbiamo del rogo di Efestione e del carro funebre dello stesso Alessandro c' indicano tale una mescolanza di trofei, di navi, di leoni, di guerrieri, di centauri, di sirene che è impossibile presumerle opere di retto gusto. A peggior grado discese l' arte quando edificii e statue non furono se non ostentazione gravosa al popolo, il quale, o vi perpetuava la bassezza sua, o dovea pagare del proprio i capricci dei cortigiani. I palazzi più splendidi si veggono allora appartenere a Mirtio, a Mnesi, a Poteima, insigni meretrici: fa-

mosa tomba fu rizzata in riva al mare a Stratonicea, una di queste sciagurate: Arpalo eleva in Tarso e in Eleusi tempii magnifici ad una cortigiana e al cavallo di Alessandro: Lamia, di storica invereeondia, alza co' suoi turpi guadagni un portico a Sicione: un altro ne vien costrutto a Megalopoli col prezzo degli ultimi tre mila Spartani venduti da Filopomene: il re di Bitinia minaccia di sua regia collera i Bisantini, se non gli elevano statue: quelli di Rodi pongono nel tempio di Minerva un colosso alto trenta cubiti in onore delle legioni conquistatrici di Roma, pauroso omaggio verso l'invasore: Atene prodiga simulacri ai re, ai lor favoriti, agl'indovini, ai giocolieri d'ogni specie.

Le belle tradizioni dell'arte non erano per altro cotanto dimenticate, da impedire che dall'avvizzito seme surgessero a quando a quando buoni frutti: perciò degne di lode (ma lode temperata dai giusti reclami di una veggente critica) sono ancora le produzioni plastiche di quella età, fra le quali primeggiano il gruppo detto il Toro farnese, i due Gladiatori e quel tanto ammirato Laocoonte, opere sulle quali fermerò in altra lezione il discorso. Ma quanta differenza fra i pregi di queste e gli altri dei marmi rimastici della scuola fidiaca, nei quali la natura apparisce nella sua grandiosa semplicità?

A queste cause esterne condotte dal corso della vita politica e sociale de' Greci, altre si congiunsero uscite dallo svolgimento della intima dell'arte, per far sì che questa vie più dichinasse. Verso la fine del precedente periodo la scultura pareva avesse percorso interamente il vasto campo delle composizioni nobili e degne alle quali essa era serbata. Il centro vero dell'attività artistica, che porta sempre forme proprie attagliate ad idee proprie, dovea diminuire d'importanza e di luce, quindi lentamente sfasciarsi, quando non più si fece necessario a Grecia quell'ordine d'idee, da cui venne prima di Alessandro il suo splendore. Perciò noi vediamo, durante que-

sto quarto periodo, l'arte non piacersi che in opere di sterminata dimensione, ovvero singolarmente fantastiche od effeminate; in una parola, miranti ad affascinare i sensi, ad allettare colle pomposità artificiate. Le migliori e più pregevoli produzioni di quest'epoca tendono quindi, meglio che ad altro, agli effetti della magnificenza; e tale carattere serve a distinguerle con evidente chiarezza dall'età precedente. È quindi falsa l'opinione da molti ora accettata, a cui diè voga il Visconti, che l'arte grecca si mantenesse sempre nel grado medesimo da Pericle agli Antonini, vale a dire, per lo spazio di sei secoli.

L'architettura, che sino all'epoca di cui trattiamo spiccava grandiosa specialmente nel tempio, drizza, nel periodo di cui parlo, la principale attività verso gli agi della vita, verso il lusso dei principi e verso l'ordinamento delle città. Fra queste la più degna di storia fu Alessandria d'Egitto, costrutta o piuttosto abbellita dall'architetto Dinocrate, il cui genio possente era fatto per rispondere alla coraggiosa intraprendenza del grande conquistatore Macedone. La città avea una forma oblunga ed era tagliata ad angoli retti da due strade principali, larghe cento piedi per ciascheduna. Un quarto circa del perimetro veniva occupato dall'Acropoli. Verso il settentrione surgevano il palazzo, il mausoleo, il museo ed i propilei. Nella città bassa torreggiava il tempio di Serapide ed il faro tanto famoso. La regolare ordinanza, la magnificenza e la grandezza de' pubblici edificii e la solidità delle costruzioni private fecero sì che questa nuova Alessandria diventasse, al dire di Ammiano, modello a molte altre città. Ancora più suntuosa mostrossi Antiochia, costrutta in varie epoche sotto i due primi Seleuci e i due ultimi Antiochi.

Anche le case private sfoggiarono nella esteriore architettura e negl' interni ornamenti un lusso ignoto fino allora. È in questo tempo che cominciano a pompeggiare le sale dette *cizizene*, *corintie* ed *egiziache*, di cui Vitruvio ci lasciò par-

ticolareggiata descrizione. Per aver idea della tranicca suntuosità a cui allora pendeva il gusto, basta leggere in Calixene ed in Ateneo le descrizioni della tènda dionisiaca di Tolomeo II, e della barca di Tolomeo IV, destinata a navigare solo per qualche dì sulle acque del Nilo. Se dobbiamo dar fede a quegli scritti, l'oro e le stoffe preziose vi erano prodigate senza misura. Ricchissimi pure sursero i teatri, le palestre, i *ninfei*, i musei ed alcuni tempii, specialmente a Jerapoli, a Cizico, ad Alicarnasso e ad Atene.

Ma lo spirito dell'età, più che in altro si mostra magnifico nelle tombe, già incominciate a farsi più suntuose dacchè fu alzato il pomposo sepolcro che la regina di Caria Artemisia consecrava al marito Mausolo, in Alicarnasso, affidandone la esecuzione agli architetti Pitio e Satiro. Da questa mole, che ebbe fama di unica nel suo genere, ebbero nome di *mausolei* tutti i monumenti funebri venuti dopo, tutto che di quella assai più modesti.

È forse dovuto alla magnificenza ed alla rinomanza di cui godette appena alzato questo sepolcro del re di Caria, se le tombe di tale provincia e delle confinanti sursero tanto splendide, come ben ce lo provano i resti grandiosi che ancora ce ne rimangono.

Una delle più belle e ad un tempo delle più singolari, è quella che si vede ad un chilometro da Mylasa o Mylassa, oggi *Melasso*, antica metropoli di Ecatomno fratello di Mausolo. Tale sepolcro è di quella specie chiamata dagli antichi *distega*, cioè a due piani, e si compone di un subasamento, in cui deponevansi i cadaveri, e nel quale penetravasi a mezzo di una porta. Non v'ha traccia che ci fosse scala esterna od interna per salire al secondo piano, il che significa che l'avranno applicata di legno ogni volta che sarà stato necessario l'ascendere. Questo secondo piano è poi formato da otto colonne corintie e chiuso agli angoli da quattro pilastri dello stes-

so ordine portanti una trabeazione, cui sovrasta una piramide a gradoni rientranti gli uni sugli altri. Le colonne, la cui altezza non passa gli otto diametri, hanno scanalature che non incominciano, se non al primo terzo del fusto, il quale poi offre un fatto singolarissimo, quello di essere elittico, anzichè circolare. Da ciò lo Chandler ne concluse (e la sua congettura non è priva di verosimiglianza) che gl'intercolonnii fossero altra volta chiusi da lastre di marmo che vennero poi distrutte. Nel centro del ricinto descritto sta un piccolo foro comunicante colla sala del pian terreno, pel quale, probabilmente, doveano farsi le libazioni in onore dei morti. Non v'ha iscrizione che permetta di fissare la data di questo monumento, ma lo stile, tutt'altro che corretto, induce a crederlo non anteriore all'età d'Alessandro, e forse anche posteriore.

Altra tomba grandiosa, che pare contemporanea alla testè ricordata, è quella di Urgub, conosciuta sotto il nome di *Dikili-Tasch;* consiste in un ampio vestibolo a pilastri e colonne arieggianti il profilo dorico, a cui è sovrapposto un frontespizio di arida semplicità. Nel fondo si schiudono quattro ipogei disposti a croce, ove deponevansi i cadaveri.

La facciata d'un sepolcro di egual maniera a Myra, presenta una porta a cui è cimiero un bassorilievo sul quale s'alza un frontone sormontato da due colonne joniche e da due pilastri a cui servono di capitello teste di leone. Nel timpano v'è un lione divorante un toro.

Parecchi monumenti degnissimi d'attento esame rimangono ancora a Mey, piccolo villaggio, che sta nel posto dell'antica Telmisso, città della Licia. Sul pendio della collina sul quale la città addossavasi e fino in riva al mare, v'ha un numero considerevole di tombe di due sorta, le une scavate nella roccia al pari delle precedenti, le altre foggiate a sarcofagi. Di queste ultime, che son le più antiche e che non appartengono all'epoche greche, ho già parlato nella Lezione quarta a

pag. 98. Resta ora ch'io faccia cenno delle prime, le quali senza dubbio sono posteriori ad Alessandro. Basterà, per darne un'idea, ch'io descriva la più ben conservata d'esse. È questa formata da due colonne joniche poste fra due pilastri dello stesso ordine, che insieme compongono il prospetto della piccola camera sepolcrale incavata nella rupe. I profili assai negletti dell'ordine lascierebbero congetturare che questo monumento fosse posteriore all'invasione romana, ma considerando che in quelle rozze modanature nulla v'è di romano, si viene nella persuasione che sia stato eretto quando Telmisso era ancóra città indipendente. In onta del notato difetto di rozzezza, merita lode il carattere grave e veramente funebre di cui tutto il monumento s'impronta. Le cornici del frontone vanno composte di membrature quadrate; di greve proporzione appariscono i modiglioni, il fregio è soppresso, e l'architrave consta di due fascie pesantissime. Le colonne e i pilastri hanno del pari proporzioni severe, la porta austeramente profilata non potè mai aprirsi che per un quarto, in uno degli scompartimenti inferiori. La camera sepolcrale interna, a cui un così piccolo foro introduceva, è circondata da un rialzo di pietra largo un metro su cui deponevansi probabilmente i cadaveri. La disposizione interna di questo monumento presenta molte analogie con quelli persiani di Nakchi-Rustam, di cui ho parlato nella Lezione quarta, e la interna, colle tombe etrusche di Corneto, di cui avrò a discorrere in una delle venture Lezioni.

Un mausoleo dello stesso genere, ma che pare assai più moderno, sussiste quasi intatto a Cacamo. N'è la facciata ricchissima di fregi, decorata da pilastri e nel mezzo v'ha una statua.

Gl' ipogei dell'Asia Minore non sono sempre ornati da prospetti eleganti al par di quelli che veggonsi a Urgub ed a Mey. Spesso invece non sono che semplici grotte senza alcun

ornamento. Ve ne hanno nella stessa Mey, ma i più numerosi stanno presso Selefke, l'antica *Seleucia ad mare*, sulle sponde del fiume Calicadno, e vicino a Dorimia, ove scorgesi la necropoli più abbondante di simili scavazioni.

Rari ci restano e men suntuosi degli ora descritti i monumenti sepolcrali di questa epoca nella Grecia propriamente detta, e ciò perchè raramente si prodigavano grandi somme a sepolcri, avendo i varii Stati greci rinnovellate a quando a quando leggi suntuarie, che impedivano di profondere molto oro nelle tombe.

Più frequenti e più ricchi sono invece i sepolcri della Sicilia, ove pare che queste leggi non fossero. Merita più degli altri menzione per la originalità sua quello che vedesi quasi intatto presso Agrigento, e che Diodoro racconta fosse consecrato dagli Agrigentini a Terone per onorare i pregi molti dell'animo suo. Lo dissi meritevole d'esame solo per originalità, non per bellezza, perchè ad essere chiamato bello non ha diritto nessuno. Infatti come potrebbe mai dichiararsi tale un edificio che, surgendo sopra dado quadrato, viene rastremandosi dopo con quattro colonne joniche agli angoli che seguitano così fatta rastremazione per modo che le colonne paiono rovesciarsi al di dentro? S'aggiunga che è di una così sconveniente larghezza, da imprimere a tutto lo stele sepolcrale aspetto di esilità, non scemato neppure dalla macchinosa porta del centro e dal cornicione che, a dispetto di Vitruvio, è dorico a triglifi ed a metope. Nè io per tale licenza movo punto querela, imperciocchè il fregio che dai precettisti fu imposto al dorico, gli antichi con felice libertà l'usarono per gli altri ordini, e spesso lo applicarono a pareti in cui gli ordini non ci entravano.

Numerosi pure sursero nell'epoche d'Alessandro i monumenti onorarii, o consecrati a scopo di pubblica utilità. Fra i superstiti meritano speciale menzione il monumento di Lisi-

crate, quello di Trasillo, la torre dei venti ad Atene. Di tutti e tre or farò qualche cenno particolareggiato.

Ad oriente dell' Acropoli conservasi per gran parte l'edificio che Lisicrate fece erigere, a fine di onorare la vittoria riportata dalla tribù Accamantide in un certame di musica. Dalla iscrizione che vi sta sopra si rileva, come ciò avvenisse sotto lo arcontato di Evanete, che corrisponde circa a 330 anni avanti l'era nostra, nei tempi cioè in cui la parola di Demostene vincea poderosi avversarii, il pennello di Apelle tutti quanti erano pittori, la spada di Alessandro le vaste provincie dell' Egitto e dell' Asia.

La ricchezza degli ornamenti e le snelle proporzioni dell'ordine corintio fanno a giusta ragione considerare il citato monumento, come una delle opere più eleganti che ci serbasse Grecia. La pianta presenta forma circolare, e potrebbe dirsi *pseudo-periptera* secondo gl' insegnamenti di Vitruvio; ma lo scorgere come essa ci offra le colonne intere e come le parti ornamentali de' capitelli dovessero essere scolpite anche nella parte interna, ci fa supporre che non fosse prima intenzione dell'architetto il chiudere, come ora stanno, gl' intercolonnii, e volesse rendere quindi il piccolo edificio un vero *monoptero*, vale a dire a colonne isolate disposte in giro. Le sculture del fregio che rappresentano la vendetta di Bacco sui pirati tirreni, sono rilievi di piccolo aggetto, ma composti con ingegnosa vivacità. Ciò che in tale monumento merita particolare osservazione è la colonna corintia, la quale, alzandosi nove diametri meno tre quinti, porta un capitello che ne conta uno e mezzo, ed una base che consta di due quinti. Così fatte proporzioni, non fanno apparire per altro nè pesante il capitello, nè meschina la base, giacchè il primo, a motivo del molto frastaglio degli ornamenti, s'alleggerisce per giudiziosa grazia, l'altra appare robusta pel coraggioso partito di non far rientrare la scozià sotto i due tori, ma di ridurla, invece, quasi semplice

linea di transizione fra quelle due membrature. Ma per tornare al capitello, ch'è la parte più ricca e più singolare del monumento, dirò che per noi, abituati a veder sempre il capitello corintio a due ordini di foglie o di ulivo o di acanto molle, le une alternate alle altre, e colle maggiori che vanno a farsi sgabello delle volute, mette una indistinta maraviglia il considerare, come questo capitello possa meritarsi così involontaria approvazione. Quando per altro le prevenzioni dell'abitudine danno il passo alla severa ragione, allora troviamo con quale e quanta assennata armonia fosse immaginato questo corintio di Lisicrate. Fu leggiadro accorgimento, p. e., quell'aver surrogato al solito tondino e listello del sommoscapo, un rientro che dà spicco al primo ordine di foglie, le quali colla disornata semplicità loro, si manifestano acconcio sostegno a quelle di acanto spinoso, che rabescate da molti frastagli, appaiono più elegantemente festose per le rose da cui vanno spartite. Dopo tanto aggrupparsi di fogliame, succede un rientro fra 'l quale s'intrecciano volute e caulicoli. Così l'occhio scorge riposatamente spiccata ed agile la campana del capitello. Peccato che a tanta leggiadria non bene consuoni la trabeazione, a cui fan danno e il troppo alto architrave e la magretta cornice, ridotta così, non per mancanza d'aggetti, ma per le membrature troppo eguali e non destramente intrarotte da sagome curve, che sieno come dolce passaggio dalle une alle altre. In onta a ciò, tanto briosa si mostra la snellezza di questo piccolo edificio, che più di un architetto de' nostri giorni si avvisò di applicarne i dettagli ai suoi concetti, e con qualche buon esito.

Sotto le mura dell' Acropoli di Atene s'approfonda una piccola grotta, il cui prospetto forma il monumento detto di Trasillo, perchè le iscrizioni che ancora vi si leggono dicono come uno di tal nome e i figli di lui, nella olimpiade 115, cioè 308 anni innanzi G. C., vincessero più volte nelle pubbliche

prove del suono e del canto. Pausania, che ci descrive questo nuovo testimonio degl' infiacchiti costumi di quella età, ci narra che al di sopra vi stava un tripode sacro, a cui erano fregio bassirilievi figuranti Apollo e Diana nell'atto di mettere a morte i figli di Niobe. E tripode e sculture scomparvero, alla riserva di una mutila statua colossale di Bacco, che ora sta nel Museo britannico. Questa pare ve la aggiungesse Trasicle verso la fine del quarto secolo.

Adesso dunque non rimangono se non i tra meschini pilastri del prospetto che reggono un sopraornato del pari meschino, ed una specie di attico in cui stanno due delle iscrizioni indicate, sendo la terza scolpita nell'architrave. Se non ci fossero altre prove che questa a dimostrare scaduta l'architettura de' Greci nel quarto secolo, essa basterebbe d' avanzo per tutte; giacchè in questo monumento manca eleganza nei profili e gusto nella composizione; tanto quel secco pilastro del centro apparisce goffo puntello, posto là a sostenere la cornice; senza dire della imperdonabile offesa alla solidità apparente, che viene prodotta dai due dadi dell'attico posanti in parte sui pilastri laterali, in parte sul vuoto.

Meno riboccante di errori, ma non più degna di essere fatta modello per gli artisti, è la torre detta dei Venti ancor sussistente in Atene. È quella stessa che, secondo ci racconta Vitruvio, fu alzata da Andronico Cirreste per offerire un esempio del modo col quale doveasi indicare la direzione degli otto principali venti. Perciò in ognuna delle otto facce avea fatto scolpire in bassorilievo l'immagine di ciaschedun vento, disposta orizzontale all'asse della propria direzione. La torre era terminata da un acroterio di marmo, sopra cui stava un tritone gigante su perno di bronzo, che distendendo colla destra un indice, era spinto dal vento a fermarsi di rincontro al soffiar di quello, rimanendo coll'indice sopra la immagine scolpita a rappresentarlo.

Lo Stuart, che fece le più accurate indagini su questo singolare anemoscopio, riporta che la faccia rivolta ad occidente fu trovata essere precisamente in direzione della meridiana, lo che prova la esattezza con cui venne situata questa torre. Secondo Varrone, l'edifizio di cui tengo parola, pare servisse anche per segnare le ore del giorno; e di fatto furono rinvenuti sotto le otto figure de' Venti, orologi solari solcati nel marmo e disposti a seconda della rispettiva posizione di ciascun lato, relativamente ai quattro punti cardinali dell'orizzonte ed ai quattro intermedii. Lo stesso Stuart nel liberar dal terriccio il piano interno di questa torre, rinvenne alcuni canaletti ch'egli giudicò essere stati un giorno parte di un orologio idraulico, chiamato grecamente *clessidra*, il quale probabilmente serviva ad indicare le ore di notte e anche di giorno quando mancava il sole.

In due tra le facce di questa torre ottaedra, stanno appoggiati due piccoli avan-corpi composti di due colonne scanalate a cui sovrastanno capitelli che arieggiano quella specie di corintio ch'è frequentissimo ne'monumenti egizii, cioè senza volute e caulicoli. Questi capitelli portano un frontespizio triangolare, a dir vero molto pesante. Sgarbato e goffo ne è il cornicione superiore, per colpa principalmente delle modanature mancanti del necessario aggetto, e molto confuse. Il tetto che copre la volta dell'edificio è intieramente di marmo, a simiglianza di quelli che, al dire di Vitruvio, avea inventato pei tempii l'architetto Bize di Nasso. Lo interno sezionato trasversalmente in tre spartimenti, finisce con una specie di attico decorato da colonnine doriche di magro profilo.

S' ignora in quale epoca vivesse questo Andronico Cirreste ordinatore di così curioso monumento, l'unico che ci sia rimasto di tal genere. Ma considerando allo stile impuro e confuso degli ornamenti, alle mal profilate cornici, pare si possa con sicurezza stabilire che fosse eretto molto dopo Alessan-

dro, e forse poco innanzi alla conquista di Mummio, vale a dire un secolo e mezzo avanti l'era nostra.

Ora che abbiamo percorso tutti gli stadi della greca architettura, e la vedemmo grave e seria nel primo periodo, soda ma pure elegante nel secondo, sfarzosa nel terzo, e per certa pendenza alla pompa, un po' rigogliosetta nell'ultimo, facciamoci a riassumere qui i caratteri più essenziali de' varii stili, a fine di scorgere in modo più sintetico le differenze fra l'uno e l'altro.

Questi caratteri possono ridursi a tre, ed applicarsi ai tre ordini principali che ne costituiscono la essenza, vale a dire al dorico, al jonico ed al corintio, i quali per bellezza architettonica e per regolarità si vantaggiano sugli altri usati dagli antichi, cioè il tuscanico ed il cariatico.

Nelle prime costruzioni greche, la solidità dell'edificio è il carattere fondamentale dell'architettura. Essa non osa ancora lanciarsi a proporzioni più leggiere e più ardite, e si sta solo contenta alle forme pesanti e gravi, di cui la linea severa è unica bellezza. Tutto ciò scorgesi nella ordinanza dorica, in cui hanno predominio soltanto gli elementi materiali del peso e della massa, che appariscono principalmente nelle relazioni della larghezza coll' altezza; imperocchè quando un edificio s'eleva liberamente leggero, pare ch'egli abbia vinta la pesantezza delle sue masse. Se per contrario esso rimane basso e si stende nel senso della larghezza, allora tutto è dominato dal peso, come vedesi appunto nello stile dorico, di cui sono caratteri elementari, fermezza e solidità.

Perciò le colonne doriche, paragonate a quelle degli altri ordini, sono le più larghe e le più basse, giacchè i Greci non le tenevano mai più alte di sei altezze del diametro dell'imoscapo, e in moltissimi casi non ne hanno che quattro. Laonde ne viene, che esse conservino, malgrado la massiccia lor forma, l'apparenza di una forza virile, grave, semplice, parca di

ornamenti. Queste colonne non hanno base, e riposano immediatamente su gradoni che loro servono da stilobate. Il capitello presenta una forma semplice, componendosi di un echino circolare a cono tronco, cui sovrasta un massiccio abaco quadrangolare. Il fusto ora è liscio, ora canalato da venti strie che sovente appariscono superficiali nel terzo inferiore e scavate a segmento di circolo superiormente. Per quanto concerne la distanza fra colonna e colonna, ella è di un diametro nei più antichi monumenti, di uno e mezzo nei più recenti.

Altro carattere particolare dell' architettura dorica sono i triglifi, che i filosofanti interpretarono come imitazione delle teste delle travi uscenti dall' impalco, credendo che le metope ne rappresentassero lo intervallo, ma che pel fatto non sono che una copia di un antichissimo ornamento etrusco, usato per lo più nei sepolcri.

Se lo stile dorico piace pel suo aspetto di solidità, quello jonico che gli è posteriore si eleva al tipo della leggerezza, della grazia e della eleganza, rimanendo però ancora semplice nella ornamentazione. L'altezza della colonna varia dai sette ai nove diametri; e lo intercolonnio tanto più si stringe, quanto più esse si elevano, per la buona ragione che gl' intervalli, quando sieno molto ampii fra due sostegni, elevati molto rispetto al loro diametro, danno facilmente apparenza di debolezza a questi.

Altre differenze distinguono quest'ordine dal suo antico progenitore. La colonna del primo non si alza mai immediatamente dal basamento, ma riposa sopra una base composta di scozie, di listelli e di tori congegnati insieme con molta eleganza, ma non sempre con molta ragione. Le strie, da venti che erano nel dorico, diventano ventiquattro nel jonico, e giovano anch'esse a rendere più sveltamente agile la colonna. Il capitello manifesta gentile leggiadria, coll' industre aggiunta delle volute girate in agili spire. Foggiandosi così graziosa-

mente ornata la colonna, si volle, a ragione, che l'architrave apparisse men grave che non nel dorico, e fosse raggentilito da ben disposti festoni il fregio, e comparisse vestita di ben alternati dentelli la cornice.

Più tardi si forma il corintio, il quale conservando la eleganza del jonico, spiega la maggiore ricchezza negli ornamenti. La colonna, sebbene d'ordinario non superi l'altezza della jonica, sembra però più slanciata, a cagione del suo agile e ricchissimo capitello. E più leggera si mostra la cornice, perchè aggraziata dai modiglioni, i quali valgono a far più svelti il gocciolatojo e la corona.

In tutto questo svariato procedere della greca architettura, noi scorgiamo, è vero, perfezionarsi grado a grado la colonna, il cornicione e le sue risultanze; scorgiamo che bene indovinandosi gli effetti ottici e prospettici, eransi interposti de' piccoli spazii vuoti fra l'una e l'altra membratura, a fine che queste, guardate da lunge, spiccassero tutte all'occhio distinte, nè si confondessero in una massa d'incerta forma; scorgiamo, finalmente, acquistare passo passo maggiore regolarità e proporzione il frontespizio ed il portico; ma non veggiamo per altro svolgersi tutti quegli altri elementi dell'arte che valgono a procurarle varietà di mezzi, e giovano alla diversa configurazione degli spazii. La volta in particolare, che tiene il primo luogo fra questi elementi, è di raro accennata nelle storiche memorie, e quasi mai adoperata negli edifizii.

Codesto fatto indusse molti i quali scrissero dell'arte greca ad asserire, che i Greci non conoscessero per nulla la volta, e che di conseguenza ignorassero anche la maniera di girare gli archi. Ciò per altro non è vero, imperocchè parecchie arcate sussistono ancora fra i ruderi della Grecia: poi da alcuni scrittori ci vengono memorati edificii, a cui serviva di coperto un'ampia volta. Pausania, ad esempio, parla della cupola

che copriva il tempio di Proserpina ad Eleusi, e dell'altra del tempio di Esculapio; Plutarco ci narra che quello di Apollo presso il monte Catilio nell'Attica avea la volta di pietra; e Seneca poi ci racconta che le involtature erano anteriori a Democrito di Abdera vissuto fra il 460 ed il 471 innanzi G. C. Egli è però singolare che i Greci, tuttochè conoscessero questo grandissimo aiuto del ben costruire, così poco lo abbiano usato; ma di ciò dovette essere principale causa il preconcetto pensiero, che solo nella colonna sorreggente il cornicione, stesse la vera bellezza architettonica.

Discorsi così i caratteri fondamentali della greca architettura, addentriamoci alquanto in una questione, che i più dei trattatisti, facendo coda a Vitruvio, stimarono di dover accettare senza discussione, ma che il ragionamento revoca in dubbio adesso, coll'arma più di tutte formidabile nel mondo morale, la logica. La questione a cui intendo accennare è quella dell'origine attribuita all' architettura della Grecia, la quale, da Vitruvio sin quasi ai giorni nostri, ci viene mostrata come la imitazione della rozza capanna del selvaggio.

Se badiamo infatti al Logier, all'Algarotti, al Milizia, al Quatremère e ad altri molti, che raccerchiarono di ghirlande oratorie la ipotesi vitruviana, ci diranno che la capanna di legno racchiude tutti gli elementi di quelle parti, le quali possono contribuire all'utile ed al bello architettonico de' Greci. Ci diranno, che i primi alberi conficcati nel suolo per sostenere un coperto di canne, diedero origine alle colonne isolate, d'onde poi i portici, i pronai, i propilei. Ci diranno che per difendere dalla umidità queste travi piantate nel suolo, vi si posero sotto zoccoli di legno, da cui i plinti e le basi coi loro ornamenti; che sulle travi verticali se ne adattarono di orizzontali, quindi gli architravi; che su questi architravi si collocarono altri travicelli, ed ecco il fregio co' triglifi, le cui fronti si vorrebbero immagine delle testate sporgenti di tali travicelli; che

dalle assicelle formanti il tetto inclinato, e sporgente dal vivo delle pareti, venne la cornice co' suoi modiglioni. In una parola, ci diranno, non esservi parte dell' architettura greca, la quale non possa dimostrarsi originata dalla ordinanza di una casa di leguame.

Bisogna però confessare che questo sogno non manca di certa poesia, di certo pastorale che rabbellisce ed avviva i mille fantasimi che vi può fabbricar sopra la immaginazione. Anzi dirò che in parte non deve forse neppur noverarsi fra i sogni, giacchè nulla ripugna a credere che la capanna sostenuta da puntoni piantati in terra e coperta di rami d'alberi posti in pendio sopra quella ossatura, desse in effetto la prima incomposta idea dell' abitazione di muro. Ma voler poi che le parti organiche e decorative dell' architettura greca, fregi, cioè, basi, capitelli, basamenti, bugne, cornici, tutto in una parola, sia stato attinto dagli abituri campestri, mi pare assurdità non giustificabile. Come mai figurarsi che le basi e i capitelli di una colonna, qualunque ne sia l' ordine, sieno imitazioni di alcuni pezzi di legno posti a difesa di quei tronchi d'albero che doveano sostenere la capanna, affinchè essi non approfondassero nel terreno o non fossero squarciati dal peso, se già il legno è di per sè tanto compatto, da poter sorreggere senza pericolo il peso da cui vien caricato? Come mai immaginarsi che i triglifi rappresentino le testate delle travi, e le metope gli spazii a quelle interposti, se già negli edifizii dorici isolati de' Greci veggonsi metope e triglifi tutto allo intorno, mentre, se fosse vera la enunciata origine, non dovrebbero apparire che da due sole parti, perchè le travi di un solaio vanno sempre disposte in un solo senso, nè possono quindi incrociarsi compenetrandosi fra loro? Come persuadersi che la greca architettura sia imitazione delle costrutture di legname, in un paese come la Grecia, in cui il legname è sì scarso, e fino dai primitivi tempi dovette quindi esservi assai poco adoperato?

Poi, come non accorgersi che questo tipo cotanto lodato era le mille volte inferiore alla eleganza della sua imitazione? Era piuttosto un prodotto informe suggerita dal bisogno, anzichè un'opera della natura degna di venir riprodotta dall'arte? Come mai supporre che da così miserabile modello uscisse quell'arte che si collega colla prosperità delle nazioni, che si fa teatro delle più elevate loro idee, che si catena collo incremento della civiltà, ch'è serva ad un tempo e signora delle costumanze de'popoli, ch'è, infine, espressione della società e, a dir breve, una gigantesca pagina in cui l'uomo scrive la storia de' suoi fratelli e delle credenze annidate nella sua anima?

Questa bizzarra opinione di tenere l'architettura greca uscita solo da una rozza capanna, questa bizzarra opinione che incatenò per lungo tempo l'arte fra i paduli della pedanteria, che fiaccò le ali della potenza inventiva nell'architetto; che fu detta filosofia, quando comparve vestita di greca e romana toga nelle pagine del superficiale Milizia; che fu detta correzione classica, quando congegnò i quasi inseguibili progetti del Combe, del Gautier e di cent'altri, trovava, dopo la metà dello scorso secolo, un avversario accanito nel padre Lodoli, uomo per superba arroganza di tutto scomporre, passato senza lasciare ai venuti dopo vantaggiosi frutti del suo vigoroso intelletto. Laonde, avendo egli combattuta la ipotesi vitruviana, più colle armi del pungente sofisma, che con quelle della vera scienza architettonica, più cogl' istinti di Erostrato, che con quelli del savio riformatore, non trovò chi lo ascoltasse, tuttochè avesse ragione.

Con migliori argomenti e maggior senno, scese in campo, da poco, l'ingegnere Taccani di Milano, che consecrò più che la metà del suo libro intitolato *Esame logico sulla storia dell' architettura*, a dimostrare quanto sia erroneo concetto il credere questa un'arte d'imitazione, come la scultura e la pittura, e il ritenerla riproduttrice di quella primitiva capanna,

sotto la quale l'uomo, appena congregato in società, cercò ripararsi dalla pioggia e dal sole.

A diradare le vecchie nebbie del pregiudizio che intenebrarono a tanti la via, si fe' il Taccani a cercare l'origine e la significazione dei singoli membri architettonici, e considerò, per via d'analisi, tutte quelle parti che valgono a formare un ordine compiuto di architettura. Procedendo con questo metodo, tentò mostrarci, che la costruzione in legno, proclamata come il regolo primo di quella in pietra, non può praticamente servire, allorchè si voglia alzare una colonna di legname, sagomandola secondo le norme prescritte da Vitruvio.

A provare la sua proposizione, l'autore ci viene chiarendo, come nel costruire quest'ordine di legname, e quindi tutta l'ossatura della fabbrica, si cada in ostacoli insuperabili, quando si voglia che l'uno e l'altro sieno rappresentazione degli edifizii di muro. Se si piantano le colonne in terra (osserva egli ad esempio) non è ragionevole sottoporvi la base collo intento di consolidarle, perchè essendo esse leggiere, quell'aggiunta sopposta, varrà a farle ben più vacillanti ad ogni urto, che non se ne mancassero. Se si lascieranno senza base, come fecero i Greci nel dorico, e vi si porranno sopra più strati di tavola perchè servano loro di capitello, neppur con tal mezzo si giungerà ad affortificarle, se pure non si facesse passare a traverso di quelle tavole una caviglia, la quale da un lato s'internasse nel fusto della colonna, dall'altro entro all'architrave; e in tal caso quale vi sarebbe necessità di usare il capitello? — Se poi vuolsi nella rozza contestura de' solai trovare la spiegazione de' triglifi e delle metope, dicendo quelli le teste delle travi, queste gli spazii fra dette travi interposti, come allora si possono giustificare i triglifi e le metope nei fianchi dell' edificio? È chiaro che queste travi, per dare quella esterna apparenza, dovrebbero nello interno essere le une colle altre incrociate in modo da formare una specie di graticolato, il quale non sarebbe

necessario, e neppur utile in verun sistema d'impalcature. Più cresce lo imbarazzo, quando si debba sovrapporre la cornice, perchè i cantieri che, secondo Vitruvio, sarebbero destinati a formare colle loro teste sporgenti i modiglioni, non possono sporgere esteriormente, essendo conficcati nella corda o tirante; e quando poi si volessero collocare secondo la ipotesi vitruviana, non potrebbero produrre quel catenamento di forze che costituisce l'artificio dei cavalletti. Inoltre non può combinarsi la distribuzione dei mutuli in una cornice, con quella che si domanda nei cantieri sostenenti il tetto, giacchè se questi si distribuissero tanto vicini, quanto soglionsi foggiare in pietra i modiglioni, ne risulterebbe un peso non solo inutile ma dannoso; se invece si ponessero alla distanza domandata dalla ordinaria costruttura del tetto, ne verrebbe una cornice secca ed inelegante.

Proseguendo il Taccani a dimostrare con minuto scandaglio la irragionevolezza della ipotesi vitruviana, e chiarito con buone ragioni, come nella prima epoca dell' architettura greca tornasse più difficile ben lavorare il legno che non la pietra, si fe' dopo ad indicare, come tenendo dietro alla sola necessità e natura delle costruzioni in pietra, si possa trovare il significato più ragionevole e più sicuro delle principali parti costituenti gli elementi degli edifizii greco-romani. Anche questa proposizione il Taccani dimostrò con molto ingegnosa chiarezza, sicchè parmi non possa esservi alcuno il quale leggendo il citato libro, non abbia a farsi persuaso, come la capanna primitiva sia ben lungi dal dover essere considerata l'unico modello di quell'arte, che attesta come le nazioni sieno pervenute ad alto grado d'intelligenza.

Solo mi maraviglio che la fine perspicacia dell'architetto milanese non rincalzasse i suoi robusti argomenti contro la *bicocca modello*, con una osservazione che non mi pare di picciola rilevanza, ed è questa. La capanna del selvaggio nè è nè

fu mai costrutta nella foggia supposta dal latino precettista. In essa non possono usarsi, nè i tronchi d'alberi a guisa di colonne, nè il tetto dolcemente inclinato, nè quella difficile ed imbrogliata disposizione del fregio, la quale farebbe credere che nello interno ci fosse una specie di travatura orizzontale. Ora, se il selvaggio brama che il suo ricovero di legno, di creta o di canna non rovini in breve, è forzato ad acuminare il tetto di molto, giacchè, dovendolo coprire di paglia, guai se lo facesse con un angolo al vertice assai ottuso, come quello che ci vien presentato dai frontespizii dei tempii greci. La pioggia e la neve, e successivamente i calori della state, facendovi germogliare con facilità dannose crittogame, infradicierebbero l'edifizio. Inoltre, se nello interno si ponesse una fitta travatura, ne verrebbe che il fuoco (a cui difficilmente in simili tane si procura uscita per una canna da cammino) ridurrebbe inabitabile la capanna, mentre, alzandosi esso nel vano spazioso lasciato internamente dal tetto, promette almeno di respirare a chi là dentro ripara. Non è il solo ragionamento che a ciò persuada, ma il fatto, giacchè per tutto ove ancora nelle campagne nostre si usano casolari di paglia (che senza servire pei selvaggi, pure manifestano tutt'altro che il marchio di una società incivilita), quelle si costruiscono nella maniera testè descritta, lontanissima, come ognuno ben vede, dal modello vitruviano.

Quando pure si volesse sostenere, essere la primitiva capanna tipo di una qualche architettura, bisognerebbe dirlo della gotica e non della greca: e tale sentenza servirebbe poi meglio a provare una verità a cui gl' innamorati della capanna fecero finora opposizione; essere, cioè, l'indole dei materiali quella che principalmente modera e governa il gusto come il sistema vario delle architetture, così nella parte lor costruttiva, che nella decorativa. A me pare, che lo attribuire al legname le forme proprie solamente della pietra, sia lo stesso

che dare ad una lingua la costruzione propria di un'altra: deve esserne conseguenza, che si snaturino e si guastino entrambe.

Quanto migliore vantaggio avrebbero portato agli artisti que' tanti scrittori che trattarono di questa capanna vitruviana, se, invece di ostinarsi a sorreggere un illogico sogno del latino precettista, avessero adoperato lo ingegno ad esaminare con filosofica analisi l'essenza vera e lo scopo della greca architettura! Vi avrebbero scorto ben altro che la imitazione di un miserabile modello, il quale non poteva farsi elemento mai di uno dei più nobili sistemi d'arte che abbia signoreggiato frammezzo alla civiltà di un gran popolo; vi avrebbero scorto un' arte originata dalla ragione, condotta dalla opportunità.

Se a tale esame fossero discesi con ponderata critica, bene sarebbonsi accorti, come uno de' caratteri essenziali della greca architettura sia quello di usare i sostegni sempre liberamente, e di non aggiogarli ad appendici, le quali, togliendone la bellezza, impediscono che se ne indovini l'uso. Perciò avrebbero veduto, che la colonna nella greca architettura deve starsi isolata sempre, e non mai apparire conficcata nel muro e sporgente da quello a mo' di bassorilievo. E qui basta il più semplice ragionamento a provare, come la colonna abbia ad esser lasciata sempre nella sua interezza, perchè si scorga come essa funga bene l'ufficio suo e giovi alla maestà dell'edificio. Se per sorreggere un architrave, un tetto, una massa qualsiasi, v'è bisogno d'un muro o di un arco, questo muro e quest'arco sono all'uopo bastevoli, nè hanno mestieri di venir rafforzati da colonne. E se, da altra parte, solide colonne possono sorreggere una grave massa di muratura, perchè aggiungervi fra esse una muraglia? Da ciò apparisce chiaro, quanto e i Romani e i cinquecentisti, che ne imitarono gli edificii, frantendessero la grandiosa bellezza della colonna greca, quando la forzarono a sporgere mezza soltanto dal muro, o la ridussero

appendice dell'arco. No, la colonna non ha nè deve avere altra destinazione se non quella di sostenere libera un tetto, sotto il quale abbiano a starvi locali disposti ad uso anche privato, ma assai più pubblico. Questa unica destinazione ingenera, innanzi tutto, la conseguenza, ch'essa colonna abbia l'obbligo di mostrarsi in relazione col peso che sopra lei riposa, quindi ch'essa rimanga, colla sua apparenza, in piena conformità col fine accennato; e perciò che non si appalesi nè troppo forte, nè troppo debole, nè breve nè slanciata troppo, affinchè non paia ch'ella sia o dal peso schiacciata o male preparata a reggerlo.

Bene conosciuto che si fosse, consistere nella colonna isolata reggente un tetto l' essenza vera della greca architettura, si sarebbe facilmente veduto, che l'architettura greca dovea in principalità consistere di costrutture aperte, composte di colonnami e di portici, ove si potesse aver libero accesso e passeggiare difesi dai raggi solari. Ecco quindi uscirne come carattere speciale l' uso dei propilei, dei peristilii, delle piazze porticate.

Ammesso che un numero di colonne isolate abbiano a sostenere un determinato peso, ne esce che la distanza fra l'una e l'altra colonna abbia a mostrarsi conforme alle leggi della meccanica in modo, che il peso sovrapposto sia distribuito equabilmente per ciascheduna colonna, nè si trovi in nessun punto abbandonato nè in fatto nè in apparenza. Da ciò la legge desunta dall'equilibrio delle forze, che dà norma alla larghezza degl' intercolonnii e non permette di oltrepassare una determinata misura, nè di restringerla per non impedire o rendere incomodo il passaggio fra essi intercolonnii.

La colonna deve sobbarcarsi ad un peso, e quindi sostenerlo coi mezzi più saldi a reggere contro le spinte tendenti a scrollarlo, i quali mezzi sono principalmente costituiti da travi trasversali correnti fra i sostegni a fine di legarli insieme.

Ecco quindi l'architrave diventare secondo elemento e, come a dire, parola fondamentale dell'architettura greca. Ma siccome un architrave solo non sarebbe bastevole a tutelare e sè stesso e le parti superiori della colonna, così diventa necessaria la cornice, la quale si fa testa della incavallatura del tetto, e sporgendo difende dalla pioggia la colonna ed il portico.

Vero è che all'architrave ed alla cornice i Greci avrebbero potuto surrogare l'arco emisferico curvantesi fra colonna e colonna, il quale già dimostrai più addietro come fosse da essi conosciuto. Ma se usato lo avessero pegl' intercolonnii, ne sarebbe sparita quella semplicità di costruzione ad angoli retti, in cui stimavano posta la vera bellezza degli edifizii.

Considerata dunque la colonna ed il suo architrave come il fondamento dell'arte greca, ne venne che le costrutture greche dovessero compiersi con questi due elementi soltanto, e perciò non fosse consentito di sovrapporre una serie di colonne su altre colonne per farne uscire due o più piani; imperocchè tale sistema di sovrapposizione sarebbe stato come un accatastare più edificii l'uno sull'altro, perdendo quell'unità che in ogni opera d'arte è indeclinabile legge del bello. Nelle opere architettoniche di qualsiasi stile, le norme della massa sono sempre guidate dalle due linee verticale ed orizzontale. Se la prima è arrestata nel suo cammino dalla seconda, l' occhio vede quivi il compimento dell'unità, nè può tollerare che un'altra unità simile vi stia sovrapposta. Perciò non concede agli edifizii se non un solo ordine di colonne limitato dalla cornice, e sopra questa non vuole che il tetto, o tutt' al più un attico per nasconderlo, se quello dovesse riescire troppo alto.

Nè questa fu l'unica ragione che indusse i Greci ad usare di un solo ordine e ad abborrire quasi sempre dalla sovrapposizione di due o di tre; un'altra ce li condusse, e fu la necessità di dar luce ai locali interni senza schiudere finestre nelle muraglie esteriori. Usando essi intorno alle fabbriche por-

Digitized by Google

tici aperti ai passeggianti, è chiaro che se avessero schiuse delle finestre su questi portici, chi ci passava dappresso avrebbe visto ciò che vi si faceva dentro, e spesso i ladri avrebbero facilmente trovato modo a penetrare nei locali interni senza tentare la porta. S'aggiunga che, dato anche il caso si fosse trovata maniera d'impedire tali inconvenienti, così fatte finestre respicienti sui portici sarebbero riuscite od inutili od incomode per la quasi totale mancanza del vetro. I Greci, a fine di guarantire i fori che doveano dar luce, usavano della pietra speculare, che noi diciamo *fengite* o *selenite*, e questa, sebbene trasparente, lascia però passare ben poca luce. Che se le dette finestre avessero poi mancato di una tale difesa, egli è chiaro che l'eccessivo calore, come l'eccessivo freddo, avrebbero reso disagiatissimo il dimorare entro alle stanze. Perciò adottarono d'illuminare i locali il più che potevano dall'alto, la mercè di lanterne: mezzo invero eccellente per difendere dalla inclemenza esteriore dell'aria, e per ottenere una luce equabile, dolce, e sopra tutto propizia alle numerose sculture di cui gli opulenti di Grecia piaceansi abbellire le case.

Laonde da tutto ciò ne veniva, che nelle abitazioni come nei pubblici edificii dell'Ellade, si procurasse di aver la luce dall'alto e quindi che le costrutture dovessero di necessità essere foggiate ad un solo piano, nè altrimenti a tre e fino a cinque, come facciamo noi. Egli è dunque evidente che il carattere dell'architettura greca ripugna dalla sovrapposizione dei piani e perciò degli ordini architettonici che li rappresentano.

Ma v'ha un'altra considerazione da fare, la quale porta la conseguenza che l'architettura greca non possa usarsi adesso se non in certi determinati casi. Essa, come vedemmo, consta principalmente della colonna e del superiore cornicione, del portico esterno e dell'interno peristilio: e ne' suoi ornamenti è formata di parti catenate insieme di guisa, da non es-

sere possibile levar l'una lasciando le altre, nè queste alterare nelle forme loro elementari. Ciò quindi stringe quest' architettura a norme così fisse, da non poter giovare a concetti molto differenti fra loro, e perciò essa non comporta quella varietà nelle disposizioni e nelle ornature che dà vita al peregrino ed al nuovo. Le colonne ed i portici greci, anzichè essere assomigliati alle parole di un linguaggio, le quali diversamente disposte, presentano pensieri differentissimi gli uni dagli altri, possono paragonarsi a frasi di già previamente insieme conteste, che è dato bensì applicare a parecchi casi, ma che serrano entro a sè stesse un pensiero, il quale riconduce sempre lo sguardo alle identiche impressioni. Laonde ne emerge la somma difficoltà di evitare difficilmente le ripetizioni, e quindi la sempre stucchevole monotonia.

Considerata, così come accennai, questa grandiosa e magnifica architettura de'Greci, sarebbe stato facile agli architetti l'accorgersi, 1.° che non comportando essa più piani, non dovesse essere usata in tutti quegli edificii in cui diversi piani sono necessarii; 2.° che essendo per essa essenziale elemento la colonna isolata, non si poteva questa colonna imprigionar dentro al muro, lasciandone apparire soltanto mezza; 3.° che male collegandosi le finestre alle greche linee, è obbligo pensare ad altro sistema di architetture, in ogni fabbrica dove le finestre devono essere molte e rilevanti per ampiezza. Laonde se gli architetti queste cose si fosser piaciuti di osservare, avrebbero smesso di scimieggiare le greche forme in tutti que' numerosissimi casi in cui elleno non possono attagliarvisi, e di conseguenza non avrebbero rinzeppato di male applicato grecume le nostre case di città e di villa, i nostri tempii, i nostri teatri; ma avrebbero adoperato la greca ordinanza solo per quegli edifizii che devono manifestare idee conformi a quelle de' greci monumenti, usando pegli altri luoghi privati e pubblici que' sistemi di architettare che compor-

tano masse intrarrotte, e moltiplicità di finestre e di piani. I portici, ad esempio, di una piazza, il pronao di un tribunale, si possono ancora decorare colle gravi colonne del Partenone; una barriera di ricca città, una borsa, un bagno pubblico possono guadagnare aspetto di corretta splendidezza, se ornati colle joniche leggiadrie di Minerva Poliade e dei Propilei di Eleusi. Ma intestardirsi di applicare gli ordini greci alla chiesa, che nei floridi secoli del cristianesimo si formò un tipo proprio e sublime per mesto raccoglimento; applicarli al teatro moderno, la cui sala non è dato adornare di greca grandiosità; applicarli alle piccole abitazioni nostre, mi pare errore madornale, mi pare calunnia al greco senno, inteso sempre a conformarsi alla legge delle opportunità, e a fare di quella il regolo primario dell' architettura. Imperocchè se i Greci fossero stati cristiani, e avessero avuto bisogno delle nostre antiestetiche sale teatrali, o si fossero piaciuti divertirsi dei mille ninnoli, coi quali siamo soliti adesso noi moderni di riempire le stanze, avrebbero scelto altro sistema di architettare, e abbandonate, per conseguenza, quelle linee protese, semplici, severe dei loro ordini.

Quanto mi sembra quindi irrazionale adattare ad idee non greche la greca maniera del costruire, altrettanto mi par lodevole portare sui greci monumenti studi pensatamente profondi, a fine di cercare le ragioni estetiche di quel profilar vigoroso. Ed è per questo che non ho mai saputo comprendere il perchè, molti fra i propugnatori del classico, che pur tanto amore portano agli ordini architettonici, trasandino di fermare una più diligente attenzione su quelli di Grecia e ci pongano innanzi solamente gli ordini del Vignola, del Palladio e, tutt'al più, dei monumenti superstiti di Roma antica.

Dagli ordini greci derivano per gran parte i romani, e quindi le pallide imitazioni che ne trassero i copiatori, fra i quali sono pure da noverare (senza che per questo meritino

minore stima) il Barozzi ed il troppo encomiato Vicentino. Che se questi due valent'uomini avessero al tempo loro conosciuto i monumenti dell'Ellade, della Magna Grecia e della Sicilia, per certo non avrebbero rinserrato i loro dettati entro allo strettoio delle regole di Vitruvio (di Vitruvio che della greca architettura non conobbe se non il nome) e sugli esempii del Teatro di Marcello, del Panteon e del Colosseo, ma li avrebbero rallargati a quegli ordini greci, in cui la grandiosità della linea è svolta con somma perspicacia di effetti prospettici.

Io venero gli studi classici a modo, da ritenere che senza questi manchi all'artista la catena delle tradizioni che sola è fecondatrice d'idee, inspiratrice di savii concetti; ma vorrei che il classico fosse compiutamente studiato nella sua forma e nella sua essenza, nè si reputasse di trovarlo intero nelle rovine della città eterna, nei libri del magro Vitruvio e nelle regole aride che a goccia a goccia ne fecero stillare i suoi commentatori.

Io non dico di chiudere domani i volumi dei trattatisti, per lanciare la gioventù ad uno studio incomposto, a cui nessuna norma regolatrice presieda, ma chiedo (nè parmi che la inchiesta puzzi di demagogia architettonica) chiedo, diceva, che i libri dei trattatisti sieno considerati come raccolte di esempii, non come irremovibili precetti; sieno guardati come una strada, non come una meta; sien posti a ragionato confronto coi greci monumenti, coi romani, coi bisantini, coi gotici. Chiedo che le forme elementari di ciaschedun sistema sieno insegnate: chiedo che si dimostri colla osservazione essere la linea orizzontale elemento del greco edificio, la suntuosa magnificenza delle volte, base del romano, le linee ascendenti fine primario del gotico, la corretta gentilezza degli ornamenti, scopo del bramantesco: chiedo che un'analisi accurata, paziente, filosofica chiarisca, come, col variare degli usi, s'abbiano a

variare, nei futuri edifizii, gli stili, perchè l'architettura non è se non l'ancella di questi usi, sui quali altro diritto ella non ha, se non di renderli più evidenti colla forma fatta allettevole da bene scelte decorazioni: chiedo che questi differenti stili sieno trattati con quella raccertata perizia che li mantiene, in ogni caso, entro ai confini dell'unità, non li tramescola gli uni agli altri, non ne falsa per licenziosi trascorrimenti il carattere speciale a ciascheduno: chiedo, finalmente, che sulle basi di questa analisi, surga bella, florida, vigorosa la sintesi, la quale dall'uno movendo, e a questo con ala robusta tornando, tratta sicura i larghi spazii del vario; la sintesi che inventa libera e liberamente signoreggia le forme; quella sintesi, in una parola, che valse ad immaginare l'austero Partenone, la gentile Alhambra, le meste tombe scaligere, e que' due modelli, l'uno di tutte eleganze, l'altro di suntuosa magnificenza, la Certosa pavese e la vecchia Libreria di S. Marco.

BIBLIOGRAFIA.

Cockerell. — *Antiquities of Athens.* — Londra, 1830, in fol.

Hittorf. — *Antiquités inedites de l'Attique* — Parigi, 1832.

Breton. — *Monuments de tous les peuples, décrits* ec. — Brusselle, 1843.

Elementi dell' architettura lodoliana. — Zara, 1833.

Taccani. — *Sulla storia dell' architettura, sulla origine, la significazione e gli usi che si attribuiscono a'suoi membri.* — Esame logico. — Milano 1844.

Texier. — *Description de l'Asie Mineure ordonnée par le gouvernement*, ecc. — Parigi, 1839, in fol.

Digitized by Google

DECIMANONA LEZIONE.

La Plastica nel quarto periodo dell'arte greca fra il 336 ed il 146 avanti l'era.

Dal cominciare di questo periodo fino al terzo secolo prima di G. C., fiorì la scuola di Sicione per un tempo sorella, poi erede a quella che Prassitele avea fondata in Atene. Più che il marmo, fu in essa trattato il bronzo, de' cui getti insigni a lungo parlano gli scrittori. In seguito l'arte del fondere statue s'illanguidì, poi risorse in Atene, quando i Romani vi presero stanza. Un'altra scuola prosperò contemporanea a quella di Sicione, la scuola di Rodi, in cui Carete, allievo di Lisippo, eseguì il più grande fra i cento colossi del Sole che ornavano la città. Avea 70 cubiti d'altezza, il che vale m^{ri} 38:78, e fu posto daccanto al porto, ove rimase fino al terremoto famoso che distrusse colà gran numero di edificii.

Müller, l'archeologo celebre, nel dar conto di questi fatti osserva, che essendo allora l'eloquenza e la letteratura de' Rodii assai più esagerata e tendente al declamatorio, che non quella degli Ateniesi, non è improbabile meritasse rimprovero per tali difetti anche la statuaria di quel paese. Ed appuntella la sua congettura col famoso gruppo del Laocoonte, lavoro

che, se è lo stesso ricordatoci da Plinio, fu condotto da artisti di Rodi, Agesandro cioè, Atenodoro e Polidoro. L'erudito Alemanno aggiunse che in tal marmo s'intravede quella mira all'effetto e all'esagerazione teatrale, a cui inclinavano i Rodii nelle arti loro. Ma subito dopo, o pentito di aver lanciata una sentenza che manifestava quanto poco pregiasse quel sì vantato capo-lavoro, o timido di veder sollevata contro di lui furiosa la collera di tutti i numerosi amatori del classicismo, i quali in quel gruppo scorgevano quanto fosse stato di più eccelso nell'arte greca, contradisse alla sua profana irriverenza, affermandolo maraviglia della plastica e modello del gusto profondo e della perfetta esecuzione. Così la verità, che nel giudizio di quest' opera avea finalmente tentato di uscire in luce, dovette di nuovo rimpiattarsi, impaurita dal fantasma di una trisecolare ammirazione.

Questo gruppo, che fu scoperto fra le macerie delle Terme di Tito a Roma nel 1506, destò al suo comparire una vera frenesia d'entusiasmo, ma, più ancora che nel mondo dell'arte, in quello dell'archeologia; la quale si stimò beata di trovare in Plinio un passo che pareva accennare a quest'opera e la encomiava in modo da considerarla come il lavoro da preporsi a qualunque altro, sì di pittura che di scultura. — Tanto bastò perchè artisti di tutti i paesi s'affaccendassero allora di portarsi in Roma per ricopiarla, e così invisceraisi in quella, che diccasi in que' tempi, e dicesi da molti anche adesso, pur troppo, *sublime espressione*. — Nè s'accorsero, o finsero non accorgersi, che prima di correre a così sfrenata ammirazione, bisognava sciogliere alcuni dubbii archeologici, che appurati avrebbero data luce anche sul punto più essenziale della quistione, vale a dire, avrebbero giovato a conoscere se quest'opera fosse l'apice cui l'arte greca sia giunta, e perciò fosse degna di tanta cura di studii.

Eccoli in poche parole codesti dubbii. Era veramente

Plinio tal giudice in fatto d'arte, da meritar cieca fede nelle sentenze suc? Come mai pensare ch'egli in tale bisogna vedesse giusto, se nella lode che dà a questo gruppo, encomia più che ogni altra cosa la naturalezza con cui sono scolpiti i serpenti, e quindi prodiga l'incenso ad un accessorio che ogni artista, anche mediocre, potrebbe eseguire a meraviglia? — E dato pure che Plinio fosse quegli che si mostra ben di rado, cioè un grande intelligente nelle cose dell'arte, è poi questa famosa opera la stessa da lui descritta? E come crederla tale, se egli afferma che il gruppo era di un solo pezzo, mentre fu rinvenuto in cinque congiunti insieme? — Tale dubbio mossero anche molti critici contemporanei, ma colla elasticità prodigiosa dell'ipotesi, stimarono sciogliere lo, affermando, che quel Plinio, il quale, a sentenza loro, dovea tenersi oracolo, si era poi ingannato nel riferire che il marmo constasse di un solo pezzo. Critici meno prevenuti avrebbero dubitato di tale identità per un'altra ragione, ed era quella, che avendo Costantino il Grande trasportate da Roma a Bisanzio tutte le opere migliori della scultura greca, non è a pensare fosse sì gonzo, da lasciarvi quella che Plinio chiamava superiore alle altre tutte.

Anche senza entrare in queste disamine, alcuni artisti del cinquecento s'accorsero per altro, che l'ammirazione dei loro contemporanei per questo gruppo posava sul falso; e in modo tacito o palese, protestarono contro il comune esaltamento. Raffaello, che pur ne' suoi disegni e ne' suoi immortali dipinti, lasciò traccie di aver guardato ad alcune statue antiche, non ha un segno che manifesti aver egli attinto mai al troppo risentito muscoleggiare del Laocoonte. Tiziano poi, il vostro Tiziano non si rattenne fra i modesti limiti della silenziosa protesta, ma lasciando scorrere la bile che risentiva per quel soverchio ricopiar dall'antico che a' suoi giorni era venuto in

voga, ruppe in visiera contro gli adoratori del Laocoonte, valendosi dell'arme più terribile a spezzare gl' idoli di creta, cioè la caricatura. Egli disegnò un gran scimmione e due scimmiotti minori nell' atteggiamento medesimo del Laocoonte e de'due figli, aggiungendo nel campo una bertuccia seguita dai suoi macachi che fugge per lo spavento di un tanto spettacolo. E per mostrar poi che questa non era in lui fantasia passeggiera, ma pensato proposito di ridere e di far ridere a spalle della veneranda antichità, diede ad incidere questa composizione a Nicolò Boldrino suo discepolo. È fama ch' egli ciò facesse, non già per isbertare la mania ch' eravi allora di tutto cavar dall' antico, ma solo per pigliarsi beffa del Bandinello, che in quel tempo avea condotta la copia del Laocoonte, la quale ora vedesi nella Galleria di Firenze. Comunque sia, mi pare non possa insorger dubbio che il gran Cadorino intese, con quella singolar pasquinata, a pungere tutti coloro i quali tanto andavano innamorati degli antichi marmi, da diventarne le scimmie colle opere loro.

La lezione però giovò poco; imperocchè, se coll' imbarocchirsi dell' arte fu smesso nel secento di far più o meno sudate imitazioni del Laocoonte; quando poi e pittura e statuaria, sul finire dello scorso secolo, abbandonarono i bernineschi delirii, le pieghe a scogli, e le ossa contorte, i più degli artisti, rinfiammati dagli scritti del Winckelmann e del Mengs, si accalcarono intorno al Laocoonte colla fiducia d'impararvi la perfezione del segno, e le più sicure vie per giungere alla espressione e alla bellezza ideale. Per amore del vero, è debito per altro confessare che il Mengs, tuttochè si stemperasse in molte lodi per questo gruppo, pure vi appuntò parecchie scorrezioni nei due fanciulli, e qualche cosa d' accomodato troppo nel vecchio. Queste savie, quantunque di soverchio timide osservazioni del pittore di Dresda, avrebbero giovato a togliere un po' la benda dagli occhi, se non ve la avesse ripo-

sta il famoso libro di Lessing intitolato dal nome stesso del marmo celebre (1).

Fermi per altro noi al nostro principio di non considerare come bello se non quello ch' è perfettamente concorde alla universa natura, sia nella forma sia nell' affetto, avanzeremo una interrogazione che può togliere molte illusioni, se pur ancora ne rimanessero, intorno a questo famoso marmo. È egli veramente una giusta rappresentazione del sacerdote di Nettuno a cui gli dei mandarono fiero castigo? Le sue forme son esse veramente improntate sopra un vero nobile e grande? Vediamolo.

Le favolose tradizioni della guerra troiana raccontano, come Laocoonte, sacerdote d' un tempio alzato in Troja a Nettuno, vedendo distrutti i cittadini altari, atterrate le mura, e tradotte schiave in terra nemica le iliache donne, angoscioso sulle imminenti sorti della patria, tentasse con tutte le forze mostrare ai ciechi Troiani lo inganno della greca nequizia, e additasse il mostruoso cavallo che nascondevalo. Ma gli dei irati aveano fermo l'eccidio della povera Troja, quindi a castigo del giusto che bramava salvarla, fecero sorgere dal mare mugghiante due enormi serpenti che, levate le velenose creste, sibilando s' avventarono contro i due figli del pontefice e li soffocarono fra le spire, serbando ultimo il padre,

(1) Tale lavoro, per certo falso rispetto alle lodi senza misura prodigate al Laocoonte, divenne per altro prezioso per quanto ha relazione alla base della estetica che vi prese a considerare; imperocchè fissò, con molta acutezza e con sicura precisione, i limiti delle arti figurative e della poesia, dimostrando come le prime aggirandosi nello spazio, debbano solo rappresentare l' istante d' una data azione e, per conseguenza, abbiano obbligo di sceglierlo il più evidente ed il più espressivo possibile, e l'altra avendo modo di usare liberamente del tempo, possa condurci per tutto il successivo procedimento dei fatti. Ma quel suo libro, tuttochè ricco di finissima critica, fu però dannoso all' arte sotto altri riguardi, giacchè raffermò parecchi intelletti, dall' educazione pregiudicati, a vedere nei marmi antichi, e specialmente nel Laocoonte, le norme irreprensibili di una bellezza, posta fuori dei limiti del vero, cioè la *ideale*, come la intendevano, cinquant' anni sono, gli estetici.

perchè tutta la scala dei dolori morali egli dovesse percorrere innanzi dei fisici.

Questa orribile tragedia, inventata probabilmente dai Greci per giustificare agli occhi della posterità l'ingiusta guerra di Troja, diè soggetto al famoso episodio del Lib. IV delle Eneidi, ove colla più grande altezza di sentimenti e di verso, Virgilio si fe' a descrivere il fierissimo caso, come sta nel marmo degli scultori rodiani. È quistione fra gli eruditi, se questi imitassero la descrizion del poeta, o si veramente il poeta s'inspirasse dinanzi al gruppo. Questione oziosa a parer mio, giacchè quando pure l'uno avesse dagli altri imitato, o viceversa, ancora non ne verrebbe nè cresciuto, nè scemato il merito di entrambi; imperciocchè tale è la differenza dei mezzi a cui devono ricorrere pittura e poesia, ch'è gioco forza rimangano nella stessa imitazione, originali ambidue: come appunto rimane originale quell'artista che rappresenta fedelmente un fatto storico, per quanto tenti riprodurre sulla tela o sul marmo tutti i particolari espressi dalla parola.

Ciò che non è ozioso per noi è il sapere, se questa tanto rinomata scultura si meriti la fama di cui finora fu circondata, o piuttosto non sia da porsi fra le opere meno degne dello scalpello greco, come affermarono alcuni critici moderni.

Dirò franco che l'una e l'altra sentenza mi paiono esagerate; perchè se il gruppo del quale è discorso rivela qua e colà il manierato, il teatrale, e più che tutto la funesta esagerazione del vero, manifesta in pari tempo d'essere l'opera di un artista di forte ingegno. Ma ne viene per questo che dallo studio di tale opera possa il giovane trarre vantaggio? Questo no certo, imperocchè, dato vero ciò che spero da tutti voi sia considerato come incontrovertibile, che la rappresentazione della vita morale per mezzo della materiale, sia il primo anzi l'unico fine dell'arte, dee venirne di conseguenza che il fermar la matita e la mente sopra esemplari che la prima di queste verità

esagerarono, valendosi del caricato e del manierato, porti danni gravissimi, e non possa condurre se non al falso. Datemi infatti un artista anche di vigoroso intelletto, che stimi consistere il sommo dell' arte nei muscoli rigonfii del Laocoonte, in quel singolare sprezzo di piani, in quell'accartocciato delle gambe e di tutta la movenza, e ne avrete Michelangelo prima, il Bernini da poi. Datemene invece un altro che s' affisi sulle maraviglie di Fidia, ma solo per discernere in qual modo il grand'uomo indovinasse nel vero la grandiosità della forma e la scienza, da pochissimi compresa, di ben disporre i piani, e ne avrete il corretto stile del Sanzio, ne avrete il Tordwaldsen, ne avrete il Tenerani. Come mai pretendere che si manifestassero castigati e veri nel concetto e nel segno quegli uomini a cui dicevasi, *copiate la natura, ma correggetela sulle massime del Laocoonte?* Come mai pretendere che dalla esagerazione potesse scaturire una savia ritenutezza? No, gli studii sull'antico manierato doveano dare, e diedero, le doppie rotule e quelle strambe gibbosità della statuaria che nel turbinoso secento si dicevano muscoli; doveano dare que'cumuli di ciccia scomposta a cui fornivasi il nome di ardito modellare; doveano infine regalarci il *barocco* coi suoi mille coraggiosi delirii.

Tutto è logico sulla terra, nè dalle acque melmose si possono trarre salutari bevande. Sia pur che le massime d'insegnamento si manifestino severamente castigate, ma se gli esempii peccano di sfrenatezza, e quelle non ci attecchiscono. Canova col cuore e l' intelletto disposti ad un' arte austeramente corretta, Canova, ingegno grandissimo, non seppe sferrarsi mai interamente dallo smorfioso e dal floscio delle scuole barocche, perchè succhiò sin da fanciullo quel latte viziato. Cornelius, predicatore del *purismo*, è invescato in molti dei vizii di Michelangelo, perchè sortì educatori il Langer ed il Carstens, corifei dell'esagerato. Se dunque nella rappresentazione della natura è da consi-

derare posto il fine dell' arte, facciamo di non distruggerne il santo principio, insegnando a studiarla sopra esempii che dalla semplicità del vero sono ad enorme distanza lontani; tra i quali non bisogna farsi paura di noverare a tutta ragione il Laocoonte, checchè ne abbiano detto e ne dicano ancora moltissimi, non forse per convincimento proprio, ma per tema di urtare contro le opinioni più ripetute, e perciò accettate dal pubblico come infallibili.

Alla scuola di Rodi appartiene anche un gruppo esaltato dai libri poco meno del Laocoonte, ma, a sentenza degli artisti non pregiudicati, d'un merito assai rimesso. È questo il così detto Toro Farnese del Museo di Napoli, accozzamento di figure umane e di animali, in cui è rappresentata una delle solite degradanti carnificine della greca mitologia; vale a dire i figli di Antiope, Zeto ed Anfione, che a satollare la vendetta gelosa della madre loro contro Dirce, seconda moglie o druda del re di Licia, attaccano la infelice donna alle corna di un toro furioso. Plinio fa cenno d' un gruppo figurante il soggetto medesimo lavorato a Rodi dagli scultori Apollonio e Taurisco, gruppo che, a dir suo, fu da quest' ultima città trasportato a Roma, all'epoca della spoliazione di Corinto. È dunque da inferirsene che questo, un dì posseduto dai Farnesi ed ora dal re di Napoli, sia proprio l' originale citato da Plinio? Stanno le sentenze divise, ma quelle dei ben veggenti in questa una convengono, che il marmo di cui è discorso non può meritarsi l' estasi cianciera di cui l' onorarono certe penne, giacchè, così nel concetto che nella forma, manifesta quella pendenza a pompeggiare di linee acconciate e di effetti pittoreschi, che si dilunga dalla nobile semplicità del vero.

Fu pure un Apollonio l'autore del famoso Torso d'Ercole riposante, detto di Belvedere, ma non già lo stesso del gruppo di Napoli, perchè sul plinto di quell' insigne frammento sta scritto *Apollonio figlio di Nestore ateniese faceva*. Anche senza

questa preziosa indicazione, la differenza spiccherebbe chiara nello stile, assai più corretto e puro che non nel gruppo del Toro Farnese. Tuttochè nei serrati, nei pettorali, nelle scapole, nei latissimi, e anche ne'vasti della coscia sinistra, sia facile ravvisare un po' troppo di risentito, pure è debito il dire che quest' opera merita la sua fama. Da ciò non ne viene per altro, ch'ella fosse degna di quello studio assiduo, di cui sino a'nostri dì l' onorarono i più fra gli artisti e segnatamente il Buonarroti, che nel torso, a'giorni suoi già scoperto, cominciò a veder le massime del gonfio e del carnoso, massime che oltraspinte da lui, lo condussero a quella sua tragrande maniera a cui il vero non è più nè polo, nè bussola. Basta in fatti porre ad accurato confronto molti torsi e coscie del Giudizio Finale, col marmo illustre d' Apollonio, per andar persuasi come e quanto Michelangelo foggiasse il suo segno su quei forse troppo spiccati muscoli. V' è dunque tutta la ragione di dire, che il citato rocchio sia stato la causa prima del macchinoso stile del Buonarroti, e quindi il più grande incentivo a fargli sprezzare la serena arte del quattrocento, in cui si mostrò sì valente ne'suoi primi anni, e a porre sul trono i due più capitali nemici che possa aver verità, la convenzione e la esagerazione.

Nonostante queste colpe, parmi per altro che il torso di Belvedere insieme alla statua del Gladiatore Borghese, di cui fra poco verrò a discorrere, sieno da noverarsi, non solo fra le poche opere originali di questa età, ma anche fra le migliori del quarto periodo che ci siano rimaste: e perciò debbano contarsi fra quei prodotti della plastica che più rimasero indenni dalle abbaglianti corruttele a cui aveano cominciato a dar mano i greci statuarii. Plinio ci narra, che avvilita l' arte al più infimo grado, risorse per modo nella olimpiade 155, cioè 160 anni avanti G. C., da offrire ingegni, che se non eguagliarono quelli degli artisti precedenti, furono con tutto ciò valentissimi. Sentenza la quale, se giusta relativamente al torso sunnomi-

nato, merita approvazione ancora maggiore rispetto al Gladiator combattente.

Questa pregiata opera, ora a Parigi, che porta nel plinto il nome del suo autore *Agasia figlio di Dositeo di Efeso*, fu tenuta per molto tempo come lavoro dei più bei tempi, fino a che l' archeologia giunse a farne sicuri, non aver potuto questo statuario operare se non all'epoca di Alessandro; e la critica, pur lodando la scienza molta del disegno e le vinte difficoltà nella difficile positura, rimproverò l' estrema tensione e, quasi a dire, la violenza nel lancio della figura; osservò essere le ossa fin troppo lunghe, e per guisa contorcersi la movenza, da uscir dai limiti del naturale: tutte peccatelle in cui non sarebbe di certo caduta la severa e semplice arte di Fidia. In onta per altro di queste mende, quanto mai il nostro Gladiatore non supera il Laocoonte e per correzione e per scienza negli attacchi!

I dotti ammonticchiarono erudizioni per provarci che l'or citato marmo non rappresenta un Gladiatore ma piuttosto un *Atleta pancraziaste*. Altri invece tentò dimostrarlo un lanciatore di pallone. Ma la più probabile e la più accetta delle congetture è quella di Müller, che lo suppose un guerriero nell'atto di combattere colla lancia e lo scudo contro un uomo a cavallo.

Mutato il nome al *Gladiator combattente*, gli eruditi lo cangiarono anche al *Gladiator moribondo*, pregevole statua, ch' è fra i migliori ornamenti del Museo Capitolino, e che verosimilmente rappresenta un soldato gallo ferito. Ciò poco importa a noi, ma ben ci giova avvertire com' essa vada fornita di molti pregi, specialmente per ciò che spetta alla verità e alla semplicità della movenza.

A questo quarto periodo sembra appartenere anche l'*Ermafrodito* detto di Villa Borghese, che trasportato a Parigi nel 1797, fu restituito a Roma nel 1815. Sebbene non scevero

da errori, specialmente nel dorso, è una bella figura che congiunge l'eleganza alla verità, e che manifesta con accortezza finissima il senso occulto di una favola, dalla quale tutta traspare la voluttuosa rilassatezza a cui era mollemente abbandonata l'intima vita de' Greci.

Il giovane nume che avea infiammato d'impurissimi fochi Salmace, il misterioso figlio di Mercurio e di Venere, è qui immerso in un morbido sonno, che appare illeggiadrito da sogni voluttuosi, causa al disordine de' suoi panni. La grazia della posa, che pur nella nudità conserva decenza, ci rivela tutte le bellezze di un corpo che potrebbe prendersi per quello di Venere, se il sesso non fosse maschile. In tale unione sta il miracolo adombrato dalla favola, la quale narra come la troppo innamorata amante d'Ermafrodito stringesse d'ebbro amplesso il continente garzone, e quindi perdesse la sua propria esistenza, o meglio s'inviscerasse a quella di lui, per modo che se ne formasse un ente solo di doppia natura. Questa favola, ricca di sì pericolose attrattive sotto la penna d'Ovidio, non è che un gradevole velo a mezzo del quale l'immaginazione de' Greci tentò rivestire le idee emblematiche della teologia egizia ed orientale. Quest'arcana dottrina concedeva alla divinità i due sessi, considerandola come il principio e la sorgente delle generazioni. I poeti trassero da questo dogma il mito, di cui la statua su cui parlo è velame, e ne fecero un personaggio mistico, simbolo della natura, nato da Venere e da Mercurio, numi essi medesimi fatti emblema de'due principii, attivo l'uno, passivo l'altro, che teneansi elemento della creazione. Gli artisti alterarono la favola di Ermafrodito nel modo stesso col quale i poeti aveano con essa alterato la dottrina allegorica dominante in epoche più remote. Ne foggiarono un Ermafrodito che nulla serba di quei pretesi androgini, mostruose produzioni della natura, offerteci più volte dalla storia della medicina e della fisiologia; sì bene invece un essere in-

tieramente ideale, un giovane che ha le forme e le grazie di una gentil giovanetta.

Il difficile stava nel dare azione conveniente a quest'essere immaginario, ma la difficoltà fu ben vinta figurandolo immerso nel sonno, giacchè così fu concesso all'artista di offerire ai nostri sguardi, senza offendere la modestia, tutte le bellezze del voluttuoso ente, ed esprimere nel tempo stesso, come il giovane nume fosse inchinato al molle ed effeminato vivere; doppio carattere del pari acconcio a chi dovea andare sprovvisto del vigore di un sesso, e del pudore dell'altro.

Policle, valente artista ateniese vissuto intorno alla ricordata olimpiade 155, avea condotto in bronzo un Ermafrodito che si fe' celebre in tutta l'antichità, e che fu probabilmente il modello delle quattro ripetizioni antiche in marmo che giunsero sino a noi, e di cui la vaticana è forse la migliore, sebbene sia lodatissima quella che ne ha Parigi.

Se nell'Ermafordito la plastica adombrò la voluttà e l'amor sensuale, nella Venere Anadiomene intese a ricordarci un mito, se non più casto nel fondo, almeno più pudico nelle apparenze. E niuno fra i superstiti simulacri di questa pericolosa protettrice del piacere, valse meglio a raggiungere tale intendimento, quanto quello che ammirasi nella Tribuna di Firenze, rinomatissimo da secoli, cioè la Venere de' Medici. Mirabeau che il fortissimo ingegno avvolgeva ne' classici sensualismi della filosofia volteriana, ci lasciò scritto nelle sue eleganti note a Tibullo, che se v'ha nella mitologia invenzione amabile, ella è questa, d'aver personificato e divinizzato l'anima della natura, la facoltà universale delle generazioni, e di aver fatto della bellezza la dea delle Grazie e degli Amori. Di questo fatale quanto dolce panteismo, è gentile esemplare la nostra Venere, che si mostra nell'atto d'uscir dal mare di Cipro dalle cui spume ella sorse. La dea entra in quell'età in cui le membra cominciano a prendere eleganza di forme, e il

seno si vien rimessamente gonfiando. Nel languidamente gajo suo sguardo, nella raccolta persona, nulla è di lascivo, nulla che turbi l'innocente ingenuità della sua figura, che quantunque nuda è pur modestissima. È da credersi che ella sia in quella stessa attitudine trascelta da Prassitele per la sua di Gnido, almeno se stiamo a quanto ci narra Luciano nel parlar di quest' ultima; il quale Luciano, a dir vero, di tanto pudore d'atto dichiarava, da buon gaudente ch' egli era, non sapersi che fare. È incerto dove fosse trovato questo elegante marmo, solo si sa, che dopo il mezzo del secolo XVI, fu posto a Roma nel giardino de'Medici, e da quell'amenissimo sito trasportato furtivamente a Firenze, sotto il pontificato d' Innocenzio XI, verso l' anno 1680. Una parte delle braccia e le mani sono moderna opera del Cornachini, mediocre artista, che sul cominciare dello scorso secolo guastò, co' suoi pochi felici restauri, parecchie buone statue antiche. Sul plinto sopposto a Venere sta scritto in caratteri greci il nome di *Cleomene*, e vi è buona ragion di pensare che questi fosse l' ateniese figlio di Apollodoro e padre, secondo le congetture più probabili, d'un altro Cleomene di cui leggiamo il nome sotto la statua di un personaggio romano in sembianze di Mercurio, a cui fu dato impropriamente il nome di *Germanico*, pregiata opera che si merita la preferenza su molte altre di quell' età. L' iscrizione apposta alla Venere de'Medici, è tenuta dai più come moderna, ma, a quanto ci narra il Visconti, pare la incidessero nel nuovo plinto, traendola esattamente dall' antico che, spezzatosi, non potea più servire.

Poco dopo che, pel trattato di Tolentino, Napoleone avea rapito a Firenze questa bella statua, il Gran Duca di Toscana allora regnante, ordinava a Canova di scolpirne una copia, e questi, pur mal suo grado, la cominciava, ma sentendo come a tale ufficio di copista mal sapesse piegarsi la mente e la troppo addestrata mano, abbandonò il marmo sbozzato, e si pose ad

un'altra Venere di sua invenzione, nella quale si valse di concetto più terreno di certo, meno elevato, men nobile, ma pur gentile di molto. Acconciò la dea della bellezza nella posa di una elegante donna ch'esce dal bagno, e si accinge ad asciugar la morbida persona con tale un vezzo donnesco, che si giurerebbe ella dicesse come la principessa, che affermano gli abbia servito di modello: *vi assicuro caro, Canova, che non ho freddo.*

Sì, tutto rade la terra in questo amabil marmo, tutto svela l'artista bramoso di arrivar quel bello che toccando i sensi, e non lo spirito, trascina il plauso che vien dal sensuale diletto. Nè sotto certi rispetti s'ingannava il brav'uomo, perchè nel considerare a quelle membra ritondette e, se così posso dir, vellutate, gli osservatori comuni prorompono in entusiasmo. Non così gli artisti ben veggenti, i quali in quest'opera, pregevole per molte doti, ravvisano quel chè di floscio e di molle nei muscoli, e quel lezioso nei lineamenti, da cui Canova non seppe liberarsi se non nelle statue dei tre Pontefici che adornano Roma. Nè già per colpa dell'ingegno che fortissimo aveva e all'altezza dell'arte disposto, ma per colpa dell'educazione e dei tempi in cui visse; quella su torte massime fondata; questi teatralmente pomposi e meschinamente scettici.

Ritorno all'esame di alcune greche statue di questo periodo, scegliendole fra quelle che d'ordinario son proposte ad esemplare, e per dirne il qualsiasi parer mio con quella libertà d'opinione che è domandata da'tempi, in cui, al dire di un illustre contemporaneo, l'autorità degli antichi scrittori di arte ha il mantello sdruscito, e non è più pei ben pensanti, impedimento alla critica. Stretto come sono dal tempo, m'è forza limitar questo esame soltanto a tre, il così detto Antinoo, il Meleagro, l'Apollo di Belvedere. La prima di queste statue, rinvenuta fra le rovine delle Terme di Tito sotto il pontificato di Paolo III, vale a dire verso la metà del secolo XVI, e posta

da questo Pontefice nel giardino di Belvedere insieme all'Apollo ed al Laocoonte, ebbe falsamente fino a' nostri giorni il nome di *Antinoo;* ma le più attente ricerche dell'odierna critica archeologica la riconobbero per un Mercurio, specialmente pel tronco di palma che le serve d' appoggio, giacchè è un accessorio codesto che si vede assai di frequente nei simulacri indubbii che ancor ci rimasero del nume protettore della ginnastica, del commercio e della civiltà tutta quanta. Secondo le greche tradizioni, le foglie di palma avean servito a raccogliere i primi saggi della scrittura alfabetica, di cui voleasi inventore Mercurio, convertito dagli antichi in divinità tutelare ai progredimenti dello spirito umano. A questa non brutta, ma tutt' altro che insigne statua, Winckelmann consecrò uno dei suoi soliti enfatici panegirici, proclamandone bellissima la testa, stupenda la posa, per la calma e il raccoglimento ch' ella addimostra. Siccome però le esagerate e le bistorte lodi, è forza cadano in contraddizione, perchè il falso va sempre di pie' zoppo, così ne venne che dall'elogio medesimo pindaricamente prodigato a questo marmo, Winckelmann ne facesse uscire, senza avvedersene, la più amara delle censure; imperocchè, dopo averci raccontato che questo Mercurio offre l' immagine delle grazie amabili proprie alla giovinezza, e accompagnate dalla innocenza che anima una dolce sensibilità, ci aggiunge, che la fronte preconizza l' eroe, e il petto elevato la forza e la grandiosità. Ora ditemi voi, son essi questi i caratteri delle grazie amabili o dell' innocenza dilicata? In mezzo per altro a' suoi olimpici entusiasmi, non erano sfuggiti al Winckelmann i gravi difetti di tale opera, e con molto senno notò non essere belli l'addome e le gambe, e i piedi manifestarsi mal disegnati e goffamente scolpiti. Avrebbe per altro meritata meglio la riconoscenza degli amici del vero, se avesse aggiunto che tutto il torso sente il gonfio e l'ammanierato, che il braccio sinistro intorno a cui sta sgarbatamente ravviluppata la clamide, è di so-

verchio pesante, che lo sfiancare della coscia destra dà nel contorto, che la sinistra è lunghissima, che l'osso tibiale delle gambe si foggia a segmento di circolo e quindi la figura pianta con brutta affettazione, e per tutto questo ella non è degna di studio.

Nè è meno convenzionale il simulacro del *Meleagro* che orna il museo Pio Clementino. Tuttochè per altro esso si mostri contorto e soverchiamente adiposo nel torso, tuttochè sfianchi con evidente caricatura ed abbia gambe mal segnate, braccia pesantissime, pure s'ebbe lodi a ribocco da Winckelmann, dal Milizia, dal Visconti, uomini dottissimi, non v'ha dubbio, ma così innamorati dell'antico da pigliarne quasi ogni avanzo come modello di perfezione.

Ma nessuna fra le opere antiche s'ebbe più prodigati gl'incensi d'una lode bendata, quanto l'Apollo detto di Belvedere (1), proposto dagli estetici dello scorso secolo e da molti del presente come prototipo, non già di scelto vero, sì di bellezza *ideale*, di quella bellezza che per secoli fu adorata come il *Destino* della favola, cieco figlio della Notte e del Caos, a cui tutti gli uomini del vecchio mondo pagano doveano piegarsi, senza saper cosa fosse.

Trovato l'Apollo ad Ostia sul cominciare del secolo XVI, fu posto nel giardino di Belvedere, a fianco del Laocoonte, ma pare che in quell'epoca non facesse fortuna, perchè di rado lo troviamo incensato dalla sistematica adulazione degli scrittori d'allora. Il suo regno comincia dopo la seconda metà del secolo decimottavo, quando per la scoperta di Ercolano e Pompei,

(1) Alcuni moderni storici dell'arte, fra i quali il Kugler, noverarono questa famosa statua fra le opere della scultura romana dei tempi di Nerone. Ma se ciò è forse giusto rispetto all'età in cui fu condotta, non mi pare relativamente alle massime ed al carattere dell'arte, perchè e quelle e questo si manifestano affatto conformi alle norme greche. E d'altra parte sappiamo che il maggior numero degli scultori, i quali operavano in Roma, regnante Nerone, veniva di Grecia.

per la metafisica saltellante del Mengs, per l' archeologia sentimentale del Winckelmann, per le ciniche invettive del Milizia, fu balzata di seggio la scuola gonfia per floride stravaganze del più immaginoso fra gli artisti, il Bernini. Derise allora le pieghe a scogli, le due o tre rotule che regalavansi ad ogni ginocchio, e i muscoli di mera invenzione de'singoli statuarii, fu esagerata l' eccellenza dell' Apollo, coll' intendimento d' arrestare la universal corruzione, e fu abbandonato il campo dell' arte alla scuola degli *Stilisti*, che lo tennero da tiranni per mezzo secolo e più.

Parecchi scrittori d'arte, a forza di ripetere che le strampalataggini del barocco erano appunto venute perchè gli artisti aveano negletto lo studio dell' antico, e sopra tutto dell' Apollo, da essi tenuto come il punto culminante dell'arte greca, ne conclusero (sentite fior di ragionamento!) che per avviare la pittura e la statuaria a perfezione, convenisse correggere colle forme di questo le sognate imperfezioni di madre natura. Fatale massima, perchè negli artisti trovò pur troppo ascolto, anzi meglio, che ascolto, venerazione; sicchè essi si posero, come adoranti, dinanzi al simulacro di cui favello, e da quelle membra fatte col torno e ben lontane in molte parti da verità, ne trassero quell' arte fredda, insignificante, statuina, eroica che durò fino vent' anni or sono, e in qualche studio negletto, dura ancor tuttavia.

Ma i tempi dell'analisi filosofica non doveano sopportare che l'Apollo, ammanierato nella leziosaggine, quanto il Laocoonte nella gonfiezza, avesse a rimanere maestro in quelle scuole, nelle quali i maestri dicevano d'insegnar l'imitazione del vero; non doveano permettere che nelle incisioni e nelle plastiche diventasse vizioso latte ai giovanetti che s' educavano all'arte. Perciò, tolte le bende della prevenzione, rinnegate come vano esercizio retorico le apostrofi colle quali Winckelmann salutava l'Apollo, e i tanti punti ammirativi con cui intendeva

innalzarlo a cielo, fu da tutti i sani d' occhio e d' intelletto pronunciata la sentenza che questo marmo meritava. Non più quindi gli artisti scorsero in questo adorato simulacro la fronte di Giove, gravida di Minerva, come ci avea veduto il buon Winckelmann: non più gli occhi di Venere, non più i capelli agitati dal soffio de'Zefiri e profumati dagli dei. Nè più, come il troppo fervido archeologo, dimenticarono per quello sdolcinato sasso, *l'universo o si lanciarono all'estasi eroica, o stimarono di viaggiar per le nuvole verso Delo e i boschi sacri di Licia in compagnia del nume.* Ma rimanendo in terra da umili mortali, ben s'accorsero che se aveva avuto torto quel gaglioffo dello scultore Buchardon, quando, con frase da trivio, assomigliò questo simulacro ad *una rapa raschiata*, non s' ingannavano coloro che ne sconsigliavano lo studio ; nè errava quel sommo ingegno del Bartolini allorchè diceva ad un amico suo nel 1839, che quest'Apollo andrebbe in pezzi se dovesse camminare. Con tutto diritto quindi rimproverarono, e la clavicola sinistra tanto dalla destra più lunga, e la testa piantata fuori di luogo, e il torso non ben modellato, e le coscie a fuso, e le gambe convenzionali, e tutta la posa apparecchiata, assestata come quelle dei ballerini. Perciò congetturarono, che ben lungi dal doversi ammirare in quest' opera un sommo originale, appena era permesso considerarla come una copia, e forse di un bronzo, tanto parendo fosse annunciato da quell' intero e rotondo che le membra appalesano, e dal getto della clamide, accomodata in quel modo disteso, e con pochi sottosquadre che tanto giova ai fusori, per uscir dagl' inciampi dello stampo. Un più accurato esame sulla materia in cui fu questo simulacro condotto, raffermò dappoi simili congetture, giacchè ben guardando al marmo in cui fu scolpito, si vede non essere, nè il *pario* nè il *pentelico*, ma invece quel di Carrara ; e perciò non potersi attribuire tale opera, se non a qualche statuario di Roma vissuto nel tempo di Nerone o piuttosto degli Antonini, giacchè

non abbiamo esempii che simile qualità di saccaroide venisse prima d' allora usata. Giustizia per altro sia resa a due artisti, che pur senza partecipare alla savia critica d'oggidì, conobbero nonostante nell'Apollo tutte le colpe notate, e per questo lo dissero copia di un originale non bellissimo. Furono questi il Mengs e Canova, i quali per altro ebbero il torto di esporre i lor dubbii con timidezza soverchia, sicchè la lor voce autorevole si dilegnò inascoltata.

Nonostante queste savie censure v'hanno scuole, che per vostra somma ventura non son di certo le nostre, in cui l'Apollo continua ad esser fatto esemplare delle giovani matite, e intanto si dimentica o si rifugge di condurle dinanzi a statue veramente greche, e tanto più vere di questa, come è, p. e., quel fanciulletto che si cava la spina dal piede, statuetta di bronzo del museo Capitolino, nella quale parmi traspiri un' incantevole verità. Questo bronzo è uno dei pochi esempii valevoli ad attestare, avere gli antichi saputo effigiar bene il carattere e le forme dell' adolescenza.

Di quelle dell' infanzia ci lasciarono egregio modello nel piccolo Fauno danzante in bronzo, che trovato a Pompei sta ora nel Museo degli Studi a Napoli. L' accurata condotta delle forme di questo gentile faunetto, come del fanciullo dalla spina testè nominato, servono a provarci che la maggior parte dei marmi tramandatici dall'antichità è copia di celebri bronzi dal tempo distrutti, e ne viene perciò confermata la sentenza del Winckelmann e del Mengs, i quali, come ho già notato, sospettarono con buone ragioni, che quasi tutti i marmi fino a' giorni loro conosciuti, fossero tolti da insigni modelli di bronzo.

Egli è perciò, che son da tenersi copie anche alcune altre sculture che gli archeologi attribuiscono a questo quarto periodo dell' arte greca. Tali sono, per non dire che delle più celebri, i due gruppi della villa Ludovisi a Roma, figuranti

l' uno Aria e Peto, l' altro Oreste ed Elettra; tale il Giasone di Parigi di cui vedesi una ripetizione a Monaco; tali e l' Arrotino della Galleria di Firenze, e la Diana detta di Gabro a Parigi. Sarci invece d' avviso dovesse considerarsi come originale il bel Fauno detto Barberini, posseduto adesso dalla Gliptoteca di Monaco, imperocchè l' occhio educato all' arte scerne in questo egregio lavoro una squisita finezza di scalpello, ed una scienza de' piani che non è per certo nelle opere sunnominate.

Sculture di questo periodo che meritano molta considerazione, e che manifestano quasi tutte il pregio della originalità, sono pure le statue iconiche, non dico già quelle dei principi che, fatte o per adulazione o per lucro, si tiravano via di pratica, ma le altre de' filosofi e degli uomini chiari per lettere che conduceansi da greci artefici colla più scrupolosa imitazione del vero. Ond' è che ne uscivano stupendi ritratti, in cui leggeasi la fedeltà della forma congiunta a quella del carattere morale. Perciò la bella statua seduta del Menandro che sta nel Museo Pio Clementino, manifesta al vederla quella gentilezza della quale valeasi il leggiadro poeta per contenere la già scostumata commedia greca entro ai limiti del frizzo elegante. E non minore naturalezza appare nel Posidippo che gli fa riscontro; naturalezza che è pur mirabile nel creduto Zenone dello stesso Museo, e giunge poi al più elevato punto della nobile verità nell' oratore del Museo di Napoli e nell' altro della nuova collezione di antichi che fregia le sale terrene del Collegio di S. Gio. Laterano a Roma. — Vero è che in questi marmi non v' ha, nè il soprassensibile, nè l' idealità correttrice del vero, che i barbassori vorrebbero sostegno dell'arte, ma v' ha ciò che voi, o Giovani, cercate con tanto intelletto d' amore, la natura e la vita; quindi finchè in quelli vi affisserete sarete sempre fuor del pericolo di urtare nelle conven-

zioni a cui vi condurrebbero prestamente i simulacri sui quali ho stimato non disutile fermare il discorso.

Ma perchè poi (pensai tante volte fra me stesso, nè mi pento di pensarlo tuttora) perchè poi pigliare a norma o queste statue iconiche pur degne di lode, o le altre dal balzano ideale che ho già noverate, quando abbiam fervido e pronto dinanzi a noi quel grande esemplare che, solo e sempre, valse a rendere originali gli artisti... ? E non è egli (confessiamolo tutti umilmente) non è egli uno strano pregiudizio codesto, di mandare coloro che vogliamo potenti a rappresentare la vita e l'impeto degli affetti, ad inspirarsi sui logori marmi del Vaticano, da cui nessun affetto, nessuna effervescenza della vita vera traspare ? Non è egli un misero frantendimento dello scopo dell'arte, volere che le forme de'numi pagani, espressione d'un freddo sensualismo, e passivi aspettanti d'inflessibile *Destino*, servano a modello di quegli esseri plasmati a gioje e a dolori spirituali, di cui il Cristianesimo ci diè l'esempio, a cui la libertà dell'arbitrio impresse l'abbrivo ? Non è egli antilogico delirio immaginare, che si possa prendere il vario, il vivo, il fecondo dell'umanità pensante e parlante, dai prodotti d'un'arte o ridotta dai simbolismi del mito a gelida convenzione, o dalla vastità dei monumenti condotta a sfarzo puramente decorativo ?

Oh ! finiamola, finiamola alla perfine con questi errori di giudizio, che spingono gli artisti agli errori del pensiero, agli errori della forma ; e li sviano, per quanto ingegnosi. dal porsi in grado di comprendere e quindi di rappresentare la varia e vigorosa parola del vero.

Ed io qui chiudo l'amara lamentazione, non perchè al lamentare sia scarso il soggetto, ma perchè mi si stringe finalmente dinanzi quel vastissimo campo dell'arte greca, sbarrato come egli viene nel 146 dell'era dai conquisti delle aquile romane. Fu allora che i capitani di Roma, i quali,

l' un dopo l' altro portavansi ad invadere le terre elleniche, e a spargere il terrore in quelle che ancor serbavano un raggio di paurosa libertà, fissarono come ricompensa delle inique vittorie loro, le opere d'arte di che riboccavano in quel tempo le greche e sicule città. In sul principio mostrarono una certa moderazione, giacchè Marcello a Siracusa, Fabio Massimo a Taranto, rubarono sì (perchè gli antichi eroi di Quirino furon sempre maestri in ogni sorta di ladroneccio), ma quel tanto però che bastasse a crescere pompa ai loro trionfi e a decorare i pubblici monumenti di Roma. Più tardi non bastò il poco, si volle il molto, e neppur questo soddisfacendo alle ingorde canne del Senato e de' Capitani, si portò via tutto. Sicchè quando il console Mummio, vinta la disperata difesa del prode Dieo, conquistò Corinto, ogni cosa trasportabile ordinò che fosse, non già mandata a Roma, ma venduta per far denari; giacchè egli, nella sua sapiente ignoranza, calcolava che la prosperità degli Stati non si conta dal numero dei dipinti e dei marmi, ma da quel degli scudi. Quando per altro vide i re dell' Asia Minore esibire somme ingenti per le tavole di Apelle e pei simulacri di Fidia e di Lisippo, temendo l' ira del Senato e di Roma se non avesse spedito colà quei tesori, tolse dalla pubblica asta tutti gli oggetti d' arte, e li inviò sulle navi all' Eterna Città, intimando ai marinai, da quel dotto ch' egli era, che badassero bene a non guastarli, se no li dovrebbero rifare. — Per decreto del Senato le fiamme consumarono Corinto, e tale paura ne risentì tutta la Lega achea, che più non pensò nè a resistere al vincitore, nè a placarlo. I federati, raccolti in una vasta pianura, accerchiati dalle legioni romane, s' udirono intimare che i Corintii sarebbero venduti schiavi, gli altri Achei andassero liberi. Il governo popolare fu quindi abolito e quasi tutta Grecia ridotta a provincia romana, benchè alcune città, come Atene p. e., serbassero un' ombra di fiacca libertà. Ma anche quest' ombra

scomparve quando Silla, nella guerra contro Mitridate, conquistò e saccheggiò Atene, poi tutta la Beozia, e terre altre molte, seco portando i tesori di Olimpia, di Delfo, d'Epidauro.

Cartagine, distrutta poco prima, diè anch'essa al popolo re immenso tributo di statue, di dipinti, di pietre incise. Di quest'ultime crebbe il numero Pompeo, quando, vinto il re del Ponto, trasferì nella metropoli del mondo la Dottilioteca insigne di Mitridate. Quante erano preziosità artistiche in Alessandria, tutte le volle condotte a Roma Ottaviano: molte di quelle superstiti nell'Acaja, nell'Asia minore e soprattutto nella Sicilia, rubolle Verre, il più impudente spogliatore delle glorie più care ad una nazione che fosse mai.

Radunati in Roma i meglio capo-lavori dell'arte greca, in tal numero che all'epoca di Augusto più che 100m statue vi si contavano portatevi dall'Ellade, dall'Egitto e dalla Sicilia, si fe'vivo ne'Romani l'amore per le arti così, che i pittori e gli statuarii di Grecia si trasferirono in Roma ad esercitarle: e si avverò per tal guisa quell'elegante detto di Orazio, che *la vinta Grecia vinse il suo vincitore, le arti del bello nelle rozze terre latine adducendo.*

Noi dunque abbandonando l'avvilita ed incatenata Grecia, cercheremo fin da questo momento la vita artistica entro alle mura della sua conquistatrice. Ma prima ch'io venga a tracciarvi, non una storia, chè la brevità del tempo non me lo consente, ma un rapido quadro dell'arte fiorita sotto l'artiglio sanguinoso delle aquile latine, permettetemi ch'io raccogliendo le vele dopo sì lungo tragitto, v'esponga nella ventura lezione alcune mie osservazioni intese a dimostrare:

1.° su quali basi riposasse il principio regolatore della greca statuaria;

2.° in qual modo si debba procedere nello studio dei pochi buoni modelli imitabili della Grecia, affinchè non ne venga per essi falsata la rappresentazione del vero;

3.° qual sia l' *Ideale* di cui possa e debba valersi l' arte moderna.

BIBLIOGRAFIA.

PIRANESI. — *Raccolta di antiche statue, busti, bassi-rilievi, ecc.* — Roma, 1767-72, in foglio.

PAGANUZZI. — *Sopra la mole scultoria, volgarmente detta il Toro Farnese* — (senza data).

LESSING. — *Del Laocoonte, ossia dei limiti della pittura e della poesia.* — (Traduzione dal tedesco del cav. Londonio, Milano — 1833).

SCHNAASE. — *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten.* (Düsseldorf, 1843-50 in 8.vo — (V. Vol. II.)

MÜLLER. — *Manuel complet d'Archéologie, ecc.* (V. Vol. I, dal Par. 145 al 166.)

VENTESIMA LEZIONE.

Considerazioni sulle basi regolatrici della greca statuaria, sul modo come debba ora procedersi nello studio dell'antico e sull'ideale conveniente all'arte moderna.

Se i numi di Grecia (dice Hegel, di cui qui, il più rapidamente ch'io possa, compendierò l'astrusa dottrina sul greco ideale), se i numi di Grecia originariamente vennero dalle tradizioni dell'Egitto e dell'Asia, ebbero però la più salda radice loro nello spirito stesso e nelle credenze del popolo greco. Son essi quindi le forze e le potenze assolute, son essi ciò che vi ha di più elevato nella greca immaginazione, sono infine l'essenza del bene generale inspirata al poeta dalla Musa medesima.

Libero quindi nella creazione sua, l'artista tiene missione ben diversa da quella ch'egli aveva in Oriente. I poeti e saggi indiani presero anch'essi a guida delle ispirazioni loro gli elementi della natura, il cielo, gli animali, i fiumi; ovvero il concetto astratto di Brama, d'un essere, cioè, senza forma e senza attributi. Ma tali ispirazioni dissipavano per sè medesime la personalità. La mente quindi non sa trovar modo a concepire idee tanto straniere ad ogni mezzo possibile onde essere convenientemente rappresentate, e l'immaginazione poi, non condotta da nessuna misura o regola, si sente incapace di avvistare un punto a cui indirizzarsi, si lascia andare a

concetti, che non hanno nè il carattere della libertà, nè quello della bellezza.

Da un altro lato, i poeti ebrei ci danno le rivelazioni che loro vennero dalla diretta parola di Dio. Anche qui l'*idea* non ha coscienza di sè medesima, non iscaturisce dal libero pensiero dell'artista, e dall'attività creatrice dello spirito suo. È il Dio, in una parola, che si rivela alla creatura, ma non le si manifesta.

Nell'arte classica, per contrario, gli artisti ed i poeti profetano ed insegnano agli uomini ciò ch'è l'*assoluto* ed il principio divino. Ma innanzi tutto, questo principio non è costituito dall'astrazione di un nume unico, che non permette veruna rappresentazione, è invece un concetto che dà all'arte libertà di spartirlo in più enti, i quali, pure essendo divini, pigliano qualità e modalità dalla vita e dalla sostanza stessa dell'uomo. Così quest'uomo rimane libero nel suo operare e si riconosce nelle sue creazioni, perchè ciò che egli produce non è che la più bella manifestazione di sè stesso. — Secondamente, gli artisti foggiano di questo modo a lor grado la materia e l'idea, di maniera da trarne figure originali, e comparire quindi veri poeti creatori. Tali elementi essi li versano, per così dire, nel crogiuolo della loro immaginazione, ma non per comporne una bizzarra mescolanza che somigli la caldaia delle streghe di Macbet, sì invece perchè valga a consumare colla forza del genio, tutto ciò che vi ha di confuso, d'impuro, di grossolano. Di là dovea uscirne una creazione detersa, che appena lasciasse discernere le materie di che ella andava composta. Sotto tale aspetto dovette essere cura primaria degli artisti quella di togliere alla vecchia tradizione asiatica tutto ciò ch'essa avea di goffo, di simbolico, di deforme, e di mettere quindi in luce l'*idea* propria, convertendola in individuo, e rappresentandola sotto una forma conveniente.

Questa forma è l'umana, che non viene più adoperata

in tal caso, come semplice personificazione delle azioni o degli accidenti della vita, ma come la sola realtà che risponda all' idea. L'artista rinviene bensì le immagini di cui egli abbisogna nel mondo reale, ma, prima di farle acconcie ad esprimere l' elemento spirituale di cui egli ha mestieri, è forza che ne tralasci quanto esse offrono di accidentale. Tale è la maniera libera, quantunque non arbitraria, con cui procedeva l' artista greco nel produrre le sue opere.

Ora sono da farsi alcune interrogazioni per guadagnare nel fatto chiarezza. Di qual natura son esse le creazioni cui l'arte classica diè nascimento, seguitando la via che accenna Hegel? Quali sono i caratteri di cui s' improntano gli dei prodotti dall' arte greca? — L' idea più generale (risponde il filosofo di Stoccarda) che sia data di formarsene, è quella di considerarli *unità d'un concetto semplice, figurato umanamente, senza niuna apparenza delle azioni e circostanze particolari della vita.*

In effetto, seguita egli, ciò che noi dobbiamo primieramente considerare in questi dei è la individualità, come dicono i filosofi, *sostanziale*. Lontani dal mondo dei fenomeni, in cui regna la miseria e il bisogno, lontani dalle agitazioni che accompagnano gli umani interessi, ritirati in sè medesimi, essi s' appoggiano sulla loro propria generalità, come sopra una base eterna, ove trovano sereno riposo.

Perciò questi dei greci ci appaiono come potenze non periture, di cui la inalterabile maestà sollevasi al di sopra delle condizioni che si legano all' esistenza particolare. Sciolti da ogni contatto con tutto ciò che v' ha di stranio o di esterno ad essi, si manifestano soltanto nella loro essenza immutabile, e nella loro independenza assoluta.

Ma d' altra parte poi, questi dei non sono semplici astrazioni od esistenze ideali; sono invece veri individui, e sotto questo riguardo ciascuno d'essi apparisce come un *ideale* che

racchiude in sè la realtà e la vita; e, di conseguenza, il determinato, il finito, e, in quanto alle ragioni dello spirito, ciò che dicesi *carattere*.

Senza carattere non v' ha individualità che possa manifestarsi. Gli dei greci quindi racchiudono, come parte integrante di essi, un potere definito dalla natura, col quale si fonda un principio morale egualmente definito, e che assegna ad ogni divinità un circolo limitato, in cui ella è chiamata a svolgere la sua azione particolare. I differenti attributi, i tratti distintivi di tale particolareggiamento, ricondotti alla unità, costituiscono il *carattere* proprio di ciascheduno dei numi.

Nulla di meno, nel vero ideale, questo carattere determinato non deve stringersi al punto da farsi esclusivo; deve mantenersi in una giusta misura e quindi ritornare alla generalità, ch' è l' essenza della natura divina. Perciò ogni nume, mentre egli è ad un tempo individuo ed ente universale, risulta parte e tutto contemporaneamente. Egli ondeggia (per servirmi della stessa frase di Hegel) in un giusto mezzo fra il generale e il particolare. E di qua ne viene che ognuno di questi numi manifesti securità e calma solenne, indizii d' un infinito sereno esente da affanni, e di una libertà che non incontra ostacolo.

Siccome poi le idee elementari a cui erano velo le greche divinità, più miravano al contentamento dei sensi, che non alle gioje pure dello spirito francato dagl' impacci della creta, così dovea venirne che l' ideale della plastica più mirasse a riprodurre bellezze compiute nella forma materiale, che non ad attuare concetti *subbiettivi* per l'anima, e indipendenti dalla bellezza corporea. Di qua, per conseguenza, quella tanta perfezione nel nudo delle statue greche veramente belle, e quella costante indifferenza e freddezza che appare nelle teste loro, foggiate sempre con tali caratteri, che, pur attestando l' ufficio proprio della divinità, non s' accostano per nulla ai tipi

della natura; i quali, quando fedelmente riprodotti, è forza manifestino o gli affetti o le passioni di che sempre s' impronta il volto dell' uomo. Per togliere dunque codesto velo di umana *sensività*, per dar l' aspetto della calma serena, nessun mezzo poteva esser migliore che il foggiare la testa dei numi con tali convenzioni, che pur ricordando l'uomo generale, non rammentassero quelle modificazioni del volto in cui siam soliti leggere gl' impulsi del cuore. Di qua, per conseguenza, quel profilo greco che descrive una linea non interrotta, dalla fronte all'estremità del naso; di qua quell'occhio ovale con grosse palpebre, assai più profondato che non nel vero; di qua l'osso frontale più prominente che nella natura, la bocca ondeggiata con labbra assai risentite, il mento largo, la mascella ampia. Di qua quella cura a modellar poco o nulla le guancie, e i muscoli che da queste si legano al naso. Or tutto questo, dico io (pur venerando l'alta sapienza del filosofo wurtemberghese) che è esso mai se non convenzione? Dottissima se vuolsi, conforme al fine della statua jeratica, ma lontana da quelle forme del vero che l' arte moderna dovrebbe come suo principale scopo rappresentare; imperciocchè l' arte moderna, proponendosi d' esser consona alle leggi generali della natura, non foggerebbe mai come i greci statuarii, nei profili delle teste d' esseri divini, una linea retta o quasi retta, dall'osso frontale a quello del naso, nè farebbe tagliente la linea delle sopraciglia, nè approfonderebbe di soverchio sotto il fronte quella lucerna dell' anima, ch' è l' occhio.

Prima però che la filosofia alemanna, e specialmente quella di Kant e di Hegel, credessero scorgere nell' arte greca così sottili intendimenti a raggiungere un ideale acconcio alle idee religiose della nazione, alcuni eruditi, ed egualmente alemanni, s' attentarono dare al fatto testè esposto una spiegazione tutta storica, considerandolo originato non altro che dalle antiche tradizioni della teogonia egizia.

Winckelmann prima, il Kreuzer dappoi, mirarono a dimostrarci, che avendo i Greci naturalizzate fra loro le arti, e più ancor delle arti la mitologia degli Egizii, stabilissero come legge sacerdotale, da cui gli scultori non doveano dipartirsi, che le teste delle divinità avessero, non solo un tipo determinato, ma che questo tipo s' improntasse dei caratteri proprii a quelle facce d' animali che la teogonia dell' Egitto volea sovrapposti ai corpi di certi dei, affinchè fossero simboli ed attributi relativi agli ufficii di cui quei numi stimavansi i protettori od i produttori. Giova, a conferma di ciò, riportare le seguenti parole di Winckelmann:

« L' artista greco (dice l' alemanno erudito) s' argomen-
» tò di ricavare un bello ideale dai più nobili fra i bruti, co-
» sicchè non solo rappresentava talora nelle forme di un sem-
» biante una certa somiglianza colle fattezze del volto di
» qualche animale, ma studiavasi ben anche di nobilitare e
» di sublimare, per mezzo di questa somiglianza, le umane
» e le divine figure. Ciò sembrerà forse a primo aspetto stra-
» no ed irragionevole; ma ove si vogliano bene osservare le
» opere degli antichi, se ne ravviseranno evidenti prove, prin-
» cipalmente nelle teste di Giove e di Ercole. Nel volto del
» padre e re de' numi si scorgerà tutta l' effigie del leone,
» re delle fiere, non solo negli occhi aperti molto, nell'ampia
» fronte rilevata e quasi gonfia e nel naso, ma eziandio nei
» capelli, i quali, a simiglianza della giubba del leone, gli scen-
» dono giù dalla testa, e gli si rialzano sulla fronte, indi di-
» visi gli ricadono da quella, formando un arco; il che è pro-
» prio della chioma del leone, anzichè dell' umana capiglia-
» tura. — Nell' Ercole poi si scorge la forma di un robusto
» toro quando se ne considera il capo ed il collo, sendo quel-
» lo più piccolo e questo più grosso che generalmente non
» soglia essere nelle umane proporzioni. »

Da tutto questo apparisce quindi chiaro che, a detta de-

gli stessi idoleggiatori dell' arte greca, le teste delle divinità elleniche, sia che somiglino alle egizie, sia che arieggino quelle degli animali, si dilungano a gran tratto dai lineamenti dell' uomo, come li foggiò natura. E per ciò dee venirne di conseguenza, che quegli il quale cominci la sua carriera artistica dal ricopiare le classiche teste di Giove, di Giunone, di Bacco, d'Ercole, ecc., anzichè avvicinarsi a quel vero, cui dovrebbero intendere fin dalle prime linee gli studii suoi, se ne allontani d' assai, e quindi, progredendo per così fatta via, non possa indovinare neppure per qual modo sia dato accostarsi ai tratti principali che formano il carattere del volto umano. Parmi dunque non bene avvisato consiglio quello che or già va smettendosi, di dare ad esemplari primi del disegno di figura le teste delle divinità greche, incise o di rilievo. Queste, opportune di certo agli occhi de' Greci, perchè rappresentavano una tradizione connaturata al loro spirito religioso, non giovano poi al fine dell' arte presente.

Conducendo i giovani a studiare nei loro primi anni queste teste delle divinità greche, ne viene la conseguenza che essi, fatta abitudine a copiare le facce di Giove e di Giunone, s' impiglino e si confondano, quando hanno a ritrarre le teste dal vero. Com'è, dicono allora tra sè e sè questi giovani, che le teste del naturale sieno tanto lontane dalle prime che ci furon dichiarate sì belle? Dobbiam noi, quando saremo artisti, attenerci alle massime angolose di quelle, o sì veramente tali massime rinnegare, per adottar queste nuove della natura? E allora, perchè avere speso il tempo intorno alle prime? Bisogna venire ad un decisivo partito, o, come facevano gli *Stilisti* di trent' anni sono, adottar lo studio delle teste antiche qual regolatore di quelle che s' hanno a copiar dopo dal naturale, per farne uscire il preteso *ideale* de' Greci, e quindi proporsi di non far mai nulla di simile a verità; ovvero, se si vuol avere una generazione di artisti abili a rappresentare il

naturale, cominciar ad educarli su questo, e non sopra una convenzione tenuta lontana dal vero per sistema prestabilito, non tanto artistico, quanto strettamente legato alle idee religiose di Grecia.

La maggior parte delle scuole italiane e straniere convengono in questa opinione, e quindi sbandirono il metodo pernicioso di far disegnare quelle teste di Giovi e di Marti, che un tempo erano l'unico esemplare dei principianti, e invece danno a modello teste tolte dalla verità, e il più presto ch'è possibile, la verità stessa. Ma avvisano poi che i giovani abbiano a studiare i nudi delle greche statue (e pazienza fossero le eginetiche e le fidiache, chè allora consentirei), ma ben anche quelle del quarto periodo, le quali, come vi ho dimostrato nella precedente Lezione, sono tutt'altro che da imitare. E il più singolare si è che venga raccomandato di fermare contemporaneamente la meditazione sul vero, senza accorgersi quale strano mescolamento di massime debba ingenerarsi nello intelletto di un giovane, cui si consiglia di collegare lo studio dell'antico con quello del vero. Continuato per lungo tempo così fatto studio delle statue ammanierate, come p. e. il Laocoonte, l'Apollo e compagnia, quando l'alunno si pone dinanzi all'uomo vivo e lo vede tanto lontano da quei vantati modelli greci, da quei modelli che soli imparò a chiamare perfetti, vorrebbe pure farlo migliore e quasi ridurlo alle forme che stanno profondamente impresse nell'animo di lui: molto più che sente di continuo ronzarsi all'orecchio, aver solo gli antichi Greci toccata la meta più alta, e doversi appunto da essi apprendere certe regole fisse, seguendo le quali potrassi correggere la natura ove essa apparisce meno bella.

Voi, o Giovani, che avete la somma ventura di sentirvi qui detto fino dalla età prima, quanto necessaria sia la scrupolosa rappresentazione del vero; che sul vero appuntate

l'occhio e la matita continuamente; che nella scuola degli Elementi e del Nudo gl' ingegnosi vostri insegnanti vi raccomandano di riprodurre quel che vedete, senza i sublimi voli della idealità; v'inculcano la pazienza che addestra alle piccole differenze, la diligenza che ammaestra il sentimento e la mano, la purezza che vieta i pericolosi prestigii d'una mendace ispirazione: voi, che quando vi addestrate al pennello, fermate la mente piuttosto sulla castigatezza dei Bellini e dei Cima, che non su quei problemi di armonico colorito, che in Tiziano ed in Paolo spesso sagrificano all'effetto l'idea, al diletto la forma; voi, dicevo, potete ben essere giudici competenti a decidere, se la venerazione e lo studio sui nudi delle antiche statue, raccomandato come correttore del vero, possa o no tornare di giovamento all' artista.

Voi ben vedete chiaro, che per quanto un giovane a tal metodo educato progredisca speditamente nell' arte e nella cognizione del vero; per quanto negli anni virili si faccia persuaso che l'insegnamento ricevuto gli fu pernicioso, non dimenticherà per altro mai, nè quelle forme antiche, nè le ricalcate parole del precettore, perchè le prime impressioni che riceviamo fanciulli si stampano indelebilmente nella memoria, ed anche, inscii noi, ci guidano per tutta la vita lo ingegno e la mano. Da ciò ne succede, che questo giovane nel suo cervello rimescoli ed impasti bizzarramente le forme apprese sull' antico con quelle che va considerando dal vero, e componga un terzo tipo tutto a suo modo, attraverso il quale egli vede e modifica, se non sempre, assai spesso almeno, tutte le svariate apparenze del naturale ch'è chiamato ad imitare. Tanto è ciò vero, ch'io stesso vidi uomini assai innanzi nell'arte, artisti proprio valenti, i quali, quando si facevano a ricopiare dal nudo, lo foggiavano secondo le preconcette massime loro. E sia che quel nudo fosse di un adolescente o di un adulto, sia che si avesse esili od atletiche le forme, sia che le

braccia mostrasse torose e le coscie poco risentite; nulla curavano simili varietà del vero; giacchè non d'altro erano solleciti se non di ridurle ad un solo tipo, corretto sì, nobile, conforme per lo più alle belle norme antiche, ma a gran pezza lontano dalla natura, e quindi anche dalle molte e svariate bellezze che essa sola può presentare.

So bene che molti, valendosi dell'autorità del Mengs e di altri trattatisti, oppongono a tutto ciò che, premettendo lo studio dell'antico a quello del vero, l'artista impara a scegliere le belle forme e a depurare la natura da quanto essa mostra d'imperfetto, perchè gli antichi soli seppero avvicinarsi alla perfezione, cavando dai tipi umani le parti lodevoli, le brutte ommettendo, ed inoltre le già trascelte unirono con molta accortezza, secondo il carattere che voleano rappresentato, e così arrivarono quella *bellezza ideale*, che, al dire di quei dotti, deve essere il primo scopo dell'arte.

Due osservazioni, a parer mio di qualche rilevanza, sono da farsi intorno a questo proposito. Innanzi tutto gli antichi non apprendevano quel preteso sistema di scegliere le parti ottime del vero da altri più antichi d'essi, ma solo lo traevano dai ben formati modelli vivi, che (e lo ho già detto nelle anteriori Lezioni) aveano tutto giorno sott'occhio nei Ginnasii e nelle Palestre. Quei loro atleti, ringagliarditi di continuo dalla lotta, dal cesto, dal pugillato, doveano offerire i muscoli della persona, non solo bene spiccati, ma nettissimi nei loro attacchi, e con quell'aspetto d'agilità e di forza che essi muscoli acquistano coll'esercizio. In simili modelli poteano di conseguenza gli artisti facilmente rappresentare quella pienezza di vita fisica, acconcia ai diversi tipi che aveano obbligo d'imprimere nei corpi delle varie divinità. In quanto a donne di belle forme su cui foggiare i voluttuosi corpi delle lor dee, non duravano gran fatica a rinvenirle, giacchè vedemmo quale poco decente culto si consecrasse in Grecia alle

innumerevoli Eterie, e come queste si recassero a gloria di porsi ad esemplare degli artisti. Per tal modo i Greci non ebbero già bisogno d' immaginare un' accozzaglia di belle parti a fine di giungere ad eleganza e a robustezza nei nudi, ma l' una e l' altra impararono facilmente dalla verità stessa, sì squisitamente bella fra essi per l' impero dei forti come dei molli costumi. La donna sciolta dai legaccioli di quelle vesti troppo assettate di che le nostre si fasciano, gli uomini rafforzati da tante guerresche e ginnastiche arti, doveano manifestare più robuste e più ben portanti le persone che non presso di noi, i quali il nudo fasciamo sin dalla infanzia con cinghie, con busti, con cento affibbiature; di modo che ne viene impedito il libero svilupparsi de' muscoli, e persin delle ossa. L' *Ideale* dunque de' Greci (se pure ideale aveano rispetto alla forma) era una convenzione vicinissima a verità, perchè dalla verità già abbellita cogli usi, dagli usi direttamente derivata: per noi invece non può essere che copia di copia, quindi fredda, quindi sconveniente.

E tanto più sconveniente, chè dovendo noi, il più delle volte, rappresentare uomini i quali fin dal nascere si stettero coperti da vesti, e quindi il corpo ebbero modificato a seconda del premere o dello allentarsi di quelle, cadremmo in grave errore se il corpo ne dipingessimo simile alle forme delle greche statue; imperocchè queste furono copiate da modelli sviluppati ne' muscoli dalla frequente nudità, e da più frequenti esercizii ginnastici. Togliendo noi da simili statue, anzi che dai nudi odierni, surrogheremmo una data condizione del vero a quella d'altro vero in circostanze diverse, e perciò urteremmo in una falsità irrazionale, come lo è sempre ogni qualsiasi falsità.

Il Milizia, che quando non si lasciava annaspar la vista dal sentimentalismo del Winckelmann, e dalle sottigliezze del Mengs, vedea con qualche acutezza, anche in fatto di pitture e

di sculture, scrisse un' osservazione che vale a dimostrare nettamente quanto sarebbe alle arti più vantaggioso studiar dal vero che non impastojarsi nella lunga meditazione dei marmi antichi, assai difficilmente accostantisi a quel vero che può tornare opportuno a noi. — « Ognuno copia, dic' egli, » l' antico bellissimo ; gli studi, le abitazioni, le botteghe so- » no piene di marmi e dei gessi dei più belli antichi ; non si » respira che il fior dell' antico : e poi ? Niente. Cresce sem- » pre più il piagnisteo della decadenza delle belle arti. Ma » perchè da uno studio sì nobile un risultato sì meschino ? » Perchè noi non siamo que' Greci. Quegli artisti di quei capi » d' opera erano non solo ingegni sublimi, ma originarii imi- » tatori della natura. E noi ci facciamo imitatori della loro » imitazione, cioè scimiotti. »

La seconda osservazione sulla maniera di operare degli antichi scaturisce dall' indole e dallo scopo del loro stesso *ideale*. Con questo essi effigiavano, non già il comune degli uomini, ma o i divinizzati eroi loro, o i numi di una religione, la quale, tutta essendo fondata sopra il panteismo, avea bisogno che l' arte lusingasse il diletto de' sensi, valendosi delle attrattive offerte dalla bellezza esterna dell' uomo. Quando però doveano rappresentare quest' uomo abitatore della terra, quest' uomo vivente fra i suoi fratelli, allora ne facevano semplicemente il ritratto, senza per nulla ricorrere all' ideale di cui già dissi. Abbiamo evidente prova di ciò in quelle statue *iconiche* di filosofi e d' altri uomini illustri ch' io vi citai nella precedente Lezione, statue dalle quali traspare fedele la verità, e fin anche colle sue imperfezioni, giacchè l' Esopo di Villa Albani, senza essere deforme, inchina a certa, se così posso dire, graziosa gibbosità, e il Posidippo del Vaticano, nella straordinaria lunghezza delle mani, nel rialzato acromio, nel collo piantato basso fra il busto, manifesta senza sconcio le stesse tendenze.

Digitized by Google

V' ha poi un' ultima riflessione che deve, a parer mio, persuadere i più ostinati ad usare le più guardinghe cautele nel raccomandare a' giovani di farsi copiatori dei marmi greci, a fine di trarne profittevoli lumi per le arti presenti. Quelle statue che tanto essi ammirano, non furono già eseguite dai loro autori per essere guardate da pochi piedi di distanza, come ora nei Musei e nelle Sale de' Gessi, ma per venir poste ad altezze considerevoli, quali erano quelle dei tempii, dei teatri e dei ginnasii dell' Ellade. Ora mi dica qualsiasi statuario di vaglia, che sappia davvero in che modo si debba trattare il marmo in tali casi, se dovendo collocare una figura all'aria aperta sopra monumento molto elevato, oserebbe d' intagliarla così minutamente, come se dovesse essere osservata in un sito chiuso e da breve distanza? Egli mi risponderà, che per serbare la grandiosità dell' effetto, per non distruggere il contorno generale, per non perdere le stesse apparenze del vero alterate dallo spazio e rubate dall' aria, sarà forzato a tener più che nel naturale, ampii e decisi i piani, nette le masse, risentite alcune parti, leggiere certe altre, scritte da fondi solchi le pieghe, approfonditi gli occhi, a ciocche bene spartite i capelli, ec. ec. — Tanto più doveano attenersi a tale sistema i Greci, che avvezzi tutto dì ad erigere monumenti di grande mole, doveano aver bene appreso i giusti modi di ornarli con opere di plastica che, vedute al sito, ne crescessero dignità e dessero del vero le apparenze, senza che fossero distrutte le masse da parti troppo minutamente eseguite. Dato dunque (il che per le antedette ragioni non è da concedersi) che le statue greche condotte dopo la scuola di Fidia, sieno un modello di perfezione, ciò dovrà intendersi sempre, relativamente al posto che doveano occupare, e non alle brevi distanze da cui siamo forzati a guardarle noi adesso. Perciò, se il modo col quale sono condotte, può forse giovare ancora alla scultura monumentale pegli edificii grandiosi, non potrà tornare

vantaggioso, di certo, alle figure dei nostri quadri da cavalletto ed alle statuine che ora voglionsi a fregio delle nostre stanzette piccine, e de' magri cimiteri nostri. Il profitto vero che gli odierni statuarii e pittori potranno cavare dallo studio dei marmi susseguenti a Fidia, è solo di apprendere più facilmente i modi di serbare giusto lo insieme, imperocchè questo è merito irrecusabile della greca scultura, fin anche nel suo decadere, di aver data cura particolare alla giustezza delle proporzioni, e quindi all'armonia dell'insieme.

Quando poi tutto questo non bastasse a mostrare che la idoleggiata idealità dell' arte greca, non può giovare alla moderna, se non pel fatto ch' io testè accennai, valga a convincere l' opinione di quegli estetici medesimi, i quali affermarono, l' arte greca dover essere modello preferibile a tutti gli altri. Essi, con Hegel alla testa, ci dicono che lo stato della società il più favorevole all' ideale classico è quello *che meglio permette a' personaggi di agire liberi, di rivelare un'alta e potente personalità;* quindi ne conchiudono che *l'età eroica sia la sola in cui possa largamente svilupparsi l' ideale*, imperocchè, ciò che determina gli eroi di questa epoca, è *l'indipendenza, manifestantesi nei loro caratteri e nei loro atti.* Perciò *le età mitologiche e le antichissime storiche, sono le sole che valgano a dar vita all' ideale propriamente detto.* Le società moderne mostransi troppo limitate nell' azione loro, troppo ristrette dall'organamento civile e politico, per lasciare la necessaria libertà alle alte creazioni di questo ideale.

Considerazioni senza dubbio giustissime sono queste, ma da cui ne scaturisce la conseguenza, che all' arte storica rivelatrice dei tempi moderni, quest'ideale greco non possa convenire per nulla, ch' egli vi diventi un anacronismo, peggio ancora un contrassenso. A che dunque anfanarsi tanto per questo benedetto ideale, se già noi siam chiamati a rappresentare tutt' altro che i miti dei tempi favolosi ed eroici, e

dobbiamo, per confessione dello stesso Hegel, *trattar soggetti in relazione colle nostre idee e collo spirito del nostro secolo e col genio proprio ad ogni nazione?*

Ma v' ha di più. L' ideale greco ha per base un' armonia inalterabile tra lo spirito e la forma sensibile, da cui ne esce la serenità perenne dei numi greci; ma questa calma ha qualche cosa di freddo e d' inanimato. *L'arte classica non ha compreso mai* (lo dice Hegel medesimo) *la vera essenza della natura divina, nè si addentrò nel più profondo dell'anima mai.* Tutte le varie fasi dell' esistenza intellettuale, la colpa, il peccato, la sofferenza morale, le lotte della volontà, i rimorsi e gli affanni dell'anima, le sono sconosciuti. L'arte classica non oltrepassa quindi il dominio attagliato alla bellezza sensibile, ma invece questa rappresenta in maniera più perfetta. Era serbato all' arte venuta da una religione in cui Dio s' è fatto uomo, e com' uomo sofferse e morì, di rinvenire nei sentimenti della umana personalità l'idea congenita alla forma naturale, e il soffio di Dio negli affetti dell' uomo.

Da tutte queste considerazioni ne viene quindi di conseguenza, che la pittura e la scultura storica de' nostri giorni, più non essendo chiamate a rinnovare i miti pagani, perchè senza efficacia sugli animi nostri, e dovendo invece porgerci le azioni di uomini più cellegati al nostro viver civile, il quale di tanto si dilunga da quello dell' antica Grecia, è forza scelgano tipi differenti da quelli che si convenivano a rappresentare i fatti e le credenze della greca società, e perciò procedano nello insegnamento dell'arte per altro cammino. Il quale a me pare debba essere quello stesso che hanno battuto Leonardo, Raffaello e coloro fra i moderni che più a que'grandi s'accostano.

L'osservazione e la storia ci provano, come anche i sommi artisti tanto da noi venerati così facevano. Infatti essi incominciarono la lor carriera pittorica studiando i secchi e castigati

lor maestri: a fine d'imparare per quale severa strada si debba giungere alla intelligenza del vero; poi ritraevano dal naturale coll' appresa precisione, e ne diventavano i più sicuri e fedeli riproduttori. Che se ne piace trarre dai greci modelli utili insegnamenti, guardiamo le statue eginetiche e quelle del Partenone, guardiamo le iconiche, e impareremo in qual modo l'arte di Grecia abbia saputo accostarsi alla verità *conveniente* al soggetto che essa volea rappresentato. Ma ricordiamoci sempre, che questa verità non può essere interamente acconcia a noi, perchè noi dobbiamo trattare, così in via materiale, che in via morale, soggetti troppo dai greci differenti.

Vengo ora all' ultima parte del mio discorso, la quale, come v'accennai nella precedente Lezione, deve trattare sull'ideale di cui può valersi l'arte moderna.

Io non entrerò qui nelle eterne e, a parer mio, tanto oziose dispute sul *bello ideale*, nè verrò colla vecchia scuola estetica ad esaminare se esso sia o no il risultato di parecchie percezioni che si uniscono nel pensiero, ma di cui l' unione non si rinviene nella natura, o vi s' incontra assai di rado. Nè oserò di penetrare entro alle nebulose sottilità con cui Baungarten, Kant, Hegel, tentarono definirci la bellezza ideale come principio, e fissarne la essenza; mi contenterò invece di esporvi i pensieri miei sull' argomento senza nessuna pretensione di sostenerli con quel robusto argomentare metafisico che la scienza estetica forse richiede.

Io credo che la *convenienza*, siccome è il regolo di tutte le discipline del bello, così sia anche il principio su cui abbia sua base la bellezza delle umane proporzioni. Colla quale parola *convenienza* altro non intendo, in questo caso, se non quella *evidente disposizione di una parte a funger bene un ufficio piuttosto che un altro*. Per esempio, noi siamo soliti a vedere che un peso suol esser portato più agevolmente da un braccio robusto che non da un esile, osserviamo che chi tie-

ne in continuo esercizio le gambe, ne manifesta ben più spiccati i gastroenemii; perciò, diciamo belle le polpute gambe d'un ballerino e le muscolose braccia di un pugillatore, imperocchè ci porgono chiara immagine dell' uso cui son destinate. Per contrario, se ci toccasse vedere abbronzati dal sole e torosi i muscoli della donna elegante, li chiameremmo tutt'altro che belli, giacchè le profumate mollezze di che ella si accerchia, le mille dilicature fra cui passa la vita, fanno supporre che le sieno stranieri quei vigorosi movimenti e quei disagiati esercizii che imbrunano la pelle e fanno più risentite le parti del corpo, che più a questi esercizii si prestano. Posto questo principio, ne viene che l'uomo il quale prova di frequente gl' impulsi di una data passione, mostrerà meglio disviluppata una parte piuttosto che un' altra, a seconda che tal parte più verrà adoperata nel frequente ricorrere della passione da lui sentita.

Ne vien dunque da tutto questo, che il bello nell'arte non si abbia altrimenti a cercare o negli antichi marmi greci, o nella scelta convenzionale di membra copiate da vari individui, ma sì bene in quel tipo perfettamente conforme a verità, il quale si mostra con evidenza in ogni sua parte *conveniente alla condizione morale e materiale del soggetto*. Ma così fatti tipi, mi si risponde, sono d' ordinario in natura commisti a parti brutte. Deve dunque l' artista, senza nessuna scelta, ritrarre anche queste nel quadro o nella statua? Tralasciando di appuntellare il mio discorso coll' autorità del Mengs che parve negare, nel vero, la esistenza di questo brutto, quando affermò che *la bellezza, chi la cerca, la trova per tutto, perchè essa è la luce di tutte le materie e la similitudine della stessa divinità*, dirò che a me pare solamente brutto, e quindi non degno di artistica rappresentazione, tutto quanto non è conforme alle leggi ordinarie della natura, vale a dire il deforme. Un occhio di meno, un naso a bitorzoli, una gam-

ba sciancata, sono fuori delle leggi di questa gran madre; sono mere eccezioni. Si potranno, non v'ha dubbio, citar come fatti veri, ma non già appartenenti all'uomo universale che nasce con due occhi, col naso senza bernoccoli, colle gambe diritte. Si aggiunga, che introducendo nell'arte il deforme, non si avrebbe modo di manifestare l'affetto, ch'è principale scopo dell'arte moderna, imperocchè chi ha la sciagura di avere il volto o la persona guasti da una imperfezione visibile, non può, cogli atti esterni, suscitare nel riguardante l'idea dell'affetto che esso dovrebbe esprimere. Come mai, effigiando, p. e., *Quasimodo* quale ce lo dipinge Vittore Hugo, cioè con le sue gibbosità, colle gambe a zeta, col volto sformato, si riescirà a fargli esprimere quel delicato amore ch'egli provava per la bella Esmeralda? Ciò forse potrà la poesia, cui è dato presentarci il sentimento morale, astraendolo dalle fisiche apparenze; ma non la pittura e la scultura, che di queste apparenze hanno solo facoltà di valersi per far concepire il sentimento morale.

Oppongono gli avversari a tale proposito, che quando pure i tipi del vero non presentassero deformità, non si troverebbero completi mai nella natura, e quindi ne viene, al dir loro, di necessità, che nel rappresentarli si tolgano da altri individui le parti in essi meno perfette, a fine d'innestarvele. — Ecco l'errore: egli è perchè non ci diamo la pena di cercarli ove sono questi tipi, che non sappiamo rinvenirli, egli è perchè li rintracciamo talvolta fra uomini modificati troppo dalla unifomità del comune viver civile. Ma se invece il tipo del perverso andassimo a rintracciarlo nelle prigioni, quello della vera pietà cristiana fra i monaci dell'Alvernia e del San Bernardo; quello del coraggio tra le file di soldati agguerriti a battaglia, ec. ec., non avremmo no bisogno di stillarci il cervello in tante scelte, nè di far dell'arte un musaico, composto con tanti pezzetti, rubati, come a Dio piace, dalla natura.

È singolare che siasi tanto disputato sul *bello ideale* dei Greci, e che a nessuno sia venuto in capo di esaminare negli scrittori e nella radice della parola stessa, cosa veramente con essa s'intendesse dalla stessa nazione greca. Molti, vigoreggiati dall'autorità di Cicerone, di Dionigi di Alicarnasso e di Plinio, affermanti che Zeusi avesse cavata la sua Elena da cinque donzelle, credettero volesse significare *bello di riunione*, cioè quello che eclettìcamente raggranellava il meglio di qua e di là; bello infatti che si trova bensì in natura, ma non mai raccolto in un solo individuo. La cosa invece va precisamente per via contraria. Ecco un passo di Platone che prova ciò: *Credi tu* (dic'egli) *che un pittore* » *sia stimato meno abile, se, dopo aver dipinto un uomo* » *bellissimo ed in ogni parte compiuto, non potesse indi-* » *carne uno vivente e vero, simile perfettamente alla sua* » *figura?* Dunque Platone, citato ad ogni piè sospinto come il loro sostegno dagl' *idealisti*, non sognava neppure che la perfetta bellezza dovesse trovarsi sparsa in varii individui; egli anzi credeva che non si avesse a rinvenirla se non in uno solo. Poche parole di Aristotele rafforzano ancor più tale opinione. *Il modello del pittore* (dic'egli) *deve avere eccellente bellezza, ed esser simile alle figure da Zeusi definite.* Di qua due cose importantissime si rilevano, la prima che i Greci pensavano esistessero modelli viventi di *eccellente bellezza*, che senza essere in nessuna parte ammigliorati da scelte, potevano servire di esemplare agli artisti; la seconda, che Aristotele portava opinione, usasse Zeusi di copiare un sol modello, e non quattro o cinque per comporre una delle sue figure.

La stessa radice della parola *ideale* sembra testificare come i Greci intendessero con essa non altro che la scelta del tipo. Sia che *ideale* si voglia derivato dal greco verbo Εἴδα, che vale e *parere*, e *vedere*, e *conoscere*, o dal sostantivo Εἶδος

bellezza, *aspetto*, *forma*, o più naturalmente da Ἰδέα che in primo significato vale sempre *figura* ed *immagine*, non mai riunione di più immagini, ancora sarà sempre vero che vorrà significare *bello visibile e naturale*, e non mai un accozzamento fantastico di bellezze, di cui in natura non si trova congiunto il complesso. — Tenuta per giusta tale interpretazione, anch' io mi piego a far entrare nel linguaggio artistico la parola *bello ideale*, parola che gioverà mirabilmente ad indicare *la conveniente* e filosofica scelta del tipo, e a raffermare quel concetto che del bello relativo alle rappresentazioni dell' uomo ci lasciò scritto Clemente Alessandrino, quando nella sua *Pedagogia* si fe' a commentare i pensieri di Aristotele intorno a bellezza. *Nessun corpo è bello* (dice quell' acuto pensatore) *se non è conformato nella maniera più conveniente alla propria destinazione.* Secondo un tale concetto, questo benedetto bello dell' idea cessa d' essere, come fu sino quasi al presente, una strana convenzione, che mira a falsare il vero e ad illanguidire la più creatrice fra le forze morali dell' uomo, l' affetto; ma invece serve a marchiare quella potenza, figliata solo dal genio, la quale, sa nel vero trascegliere e il tipo che le torna opportuno, e i segni ed atti esteriori che meglio valgono a dimostrare con evidenza la passione più conforme a quel tipo.

Quindi ebbe ragione quel brav' uomo di Carlo Bénard, di affermare nella sua prefazione agli scritti filosofici di Schelling, che l'*ideale* non è il contrario del *reale*. « Senza di ciò » (continua egli) perfezionando il reale non si potrebbe pro» durre l' ideale. L' arte rappresenta ciò che esiste in natu» ra; ma bisogna distinguere in questa natura ciò che v' ha » di variabile, di mobile, di passeggero, da ciò che costitui» sce veramente l' *essere*. Idealizzare non è punto rompere, » distruggere, alterare la forma; è solo manifestarne l' *idea*, » darle un carattere più in armonia col tipo invariabile, eter-

» no, quando questo sia oscuramente od imperfettamente es-
» presso nella natura. Pel fatto, l'arte non può creare esseri
» viventi, nè su tal punto è dato neppur discutere; e meno
» poi deve essa cercare di produrre illusione sulla realtà di
» ciò ch'essa mostra. Si bene nelle opere che non hanno vita
» se non alla loro superficie, essa può improntare il marchio
» di una più ricca e più forte vitalità, o di una spiritualità più
» alta, foggiare immagini più trasparenti, più conformi al loro
» eterno modello. Essa arresta così il corso rapido degli anni
» umani, unisce la forza virile colle grazie della gioventù;
» cancella ciò ch'è temporaneo ed accidentale; coglie in cia-
» schedun essere l'istante unico, il momento della vera bel-
» lezza, lo strappa al tempo, lo fissa e lo fa comparire nella
» eternità della propria vita. »

Non vi stancate dunque mai, o miei diletti, di porre studio accuratissimo sui varii tipi offertici dal vero: osservate l'uomo così nel gioco vario degli affetti come nell'impeto delle passioni, e quando si veste colla ipocrita scorza d'una pensata indifferenza. Confrontatelo in questi stadii opposti, e affidatene sopra tutto le raccolte osservazioni alla mente, col mezzo più efficace a farla continuamente attuosa, la matita. I celeri segni che trarrete prontamente dai varii tipi che vi presenta il vero, vi saranno di giovamento, non meno di quelle note che il filosofo o l'uomo d'alto ingegno trae dalle molteplici vicende del mondo fisico e del morale da cui è circondato. Verrà giorno in cui que' segni vi desteranno feconda messe di pensieri, vi diventeranno archivio d'idee. Così in fatti la pensava il grande Leonardo, il quale nel suo precetto 58 consigliava al pittore *di cercar la prontitudine* (son sue parole) *negli atti naturali fatti dagli uomini all'improvviso e nati da potente impulso dei loro affetti, e di quegli far brevi ricordi ne'suoi libretti, e poi a'suoi propositi adoperargli.*

Sopra tutto avvertite, che senza un lungo e paziente stu-

dio sulle parti che costituiscono il tipo di ciascheduna fra le passioni, senza una qualche cognizione di fisiologia, siccome scienza direttrice a conoscere le cause prime che portano l'uomo ad uno piuttosto che ad altro ordine di tendenze, non arrivereste alla bramata altezza nella espressione, e nei due rami che tanto a questa collegansi, la invenzione, cioè, e la composizione.

Ponetevi poi bene a mente, che tutti codesti studii vi tornerebbero assai poco efficaci, se le cose studiate non procuraste di ridurre indelebili nella memoria, imperocchè, lo ripeterò mille volte, senza l'aiuto di questa è all'artista sbarrata la via del progredire. Nè son io che vi raccomando ciò, è la ragione, innanzi tutto, fulcita dalla sapiente autorità del grande Leonardo, il quale volgendosi all'alunno di pittura gli disse netto — *Se vuoi aver notizia delle forme delle cose, comincierai dalle particelle di quelle, e non andare alla seconda se prima non hai bene nella memoria e nella pratica la prima. E se farai altrimenti getterai via il tempo o veramente allungherai lo studio.* — Bene quindi i Greci favoleggiarono che Mnemosine, dea della memoria, fosse figlia della terra e del cielo, quindi il più nobile prodotto delle forze congiunte della creazione, e madre alle Muse, cioè a tutte le discipline del bello, e la proclamarono inventrice del ragionamento; ben sapendo che il giudizio, il criterio, lo ingegno sono sterili di frutti, se non sostenuti dalla memoria.

Do fine a queste riflessioni incontrando un'opposizione che potrebbe venir fatta al mio modo di concepire la parola *bello ideale*. A taluno potrebbe parere ch'io avessi ragione finchè si trattasse d'uomini che aver deggiono passioni eguali alle nostre, d'uomini in somma ch'ebbero vita materiale, ma non altrimenti quando si voglia riferirsi ad esseri soprannaturali, o dalla fantasia nostra supposti fuor di natura, come sarebbero, nella vera religione, Dio e gli Angeli, e nelle false,

l'immenso numero delle divinità create dalle varie teogonie, ovvero le personificazioni de' vizii e delle virtù umane. Questi esseri, ai quali l'immaginazione nostra non può certo prestare le passioni e le abitudini stesse che abbiamo noi viventi, come dovranno somigliarci esattamente nelle forme esteriori? È forza che anche nell'aspetto loro mostrino alcuna cosa che in natura non si rinviene se non spartitamente. Io tutto ciò concedo, ma non concedo che le forme loro abbiano per questo ad esser fuori del naturale. Mi si permetta ch'io rinvigorisca l'opinione mia piuttosto con esempii che collo sviluppo di lunghi ragionamenti, giacchè e l'angustia del tempo questi mi vieterebbe, e il desiderio di esser subito inteso, quelli mi consiglia.

Supponete che un pittore od uno scultore dovesse rappresentare Ebe prima dell'ira di Venere. Se bramerà che ella apparisca veramente tale, dovrà darle l'aspetto di una bella giovanetta pura della purezza delle vergini, e converrà ch'egli la effigii come se nessun dolore l'avesse mai conturbata, come s'ella non avesse mai posto pie' sulla terra. Tutto l'ideale starà dunque in questa presupposizione; ma le forme si mostreranno quali dovrebbero esser quelle di una giovane, che non provò mai nè dolore, nè disagio, nè noja, nè vizii.

Così (gioviamoci di un altro esempio), il Salvatore dovrà dall'artista venire rappresentato com'ente su cui le passioni non sursero mai a turbare la verginale calma, com'essere ch'è pronto a perdonare senza debolezza, a punire senza asprezza. Quest'ente perfetto, in natura non sarà mai, ma se ci fosse, manifesterebbe nella fisonomia l'abitudine al mansueto sentire, ed insieme l'impronta dell'operosa misericordia, che cerca di spargere in tutti i modi il bene. Anche questa sorte di sublime ideale non dovrebbe dunque esser tolta da varie parti qua e colà sparse nella natura, ma avrebbe obbligo di mostrare quale sarebbe questa natura se si avve-

rasse la condizione in cui il pensiero nostro suppone l' essere che prendiamo a rappresentare.

Da tali premesse parmi dunque debbano venirne, siccome incontestabile conseguenza, i seguenti corollarii:

1. Che la natura ha modelli tanto *convenienti* ad ogni soggetto, da raggiungere qualsiasi bellezza si possa immaginare dall' arte.

2. Che se nella natura, quando sia senza imperfezioni, ci è pur sempre una ragione dell' essere a quel modo, c' è quindi la desiderata *convenienza*, e perciò la bellezza.

3. Che quanto all' espressione, è sempre necessario d'averne il tipo in natura, e chi volesse dipingere l' ira e l' amore senza avere studiato bene volti di adirato o di amante, non desterebbe nei riguardanti idea giusta del suo concetto.

4. Che nella rappresentazione del vero si deve evitar quella dell' ignobile e del deforme, giacchè l'uno per ragione morale, l' altro per ragione materiale, impediscono di esprimere l' affetto.

5. Che la teoria del bello ideale, oltre ad avere in sè quelle inutilità che vengono dall' indeterminato, mette nell'artista una tendenza continua al convenzionale ed al falso, coll' orgogliosa pretensione di correggere la natura.

Prima di abbandonar l' arte greca e l' ideale cui pretendesi essa porgesse argomento, veggo bene ch' io dovrei parlarvi di quel grande motore della prima come del secondo, la mitologia, dalla quale furono attinte tutte le scene e le immagini scolpite ne' marmi greci. Quella mitologia che fu nei secoli caduti tenuta in sì alta venerazione, da considerarla vita della letteratura, ispirazione del verso, ala al pennello, demone allo scalpello, parola del sentimento, emblema delle forze occulte e palesi che agitano la terra, e fin anche inspiratrice di quell' affetto di patria di cui credemmo invasati i Greci, ma che invece è dato scorgere in ben pochi fra

gli avanzi dei lor monumenti. Ma chi ora volesse rinnovare così sonnifere fantasie de' nostri padri, e mostrar come l' arte potesse in queste trovare ancora la via, non dico del cuore, ma del diletto, sprecherebbe senza frutto il discorso; giacchè la società progredita a più nobil meta, spezzò finalmente gl' idoli della imitatrice pedanteria, e rincacciò di monte in valle, di selva in bosco i numi del classico Olimpo entro agli sterili praticelli d' Arcadia.

Quegli ch' ora volesse i leggiadri sogni della greca favola tornar nell' arte, e quelle forme riporre sulle are della dimenticata Minerva, sarebbe guardato come il cane della via che abbaja alla vettura corrente, poi si rimane indietro scornato, mentre quella giunge rapida a sua meta. Il Monti, sì grand' uomo ch' egli era, volle far le parti di quel povero cane, tentando arrestare la veloce locomotiva del secolo, e consecrò a causa spallata l' onda armoniosa de' suoi magici versi, nel famoso sermone in difesa della mitologia. Ma neppur egli valse a ricondurre colla nobil parola nessuno de' ben pensanti verso l' antico errore, e indarno quindi infuriò contro l' antico genio *che avea infranta* (al dir suo) *delle Najadi l' urna.* Nè si avvide il brav' uomo, che non fu no l' *antico genio* che fece tanta impertinenza alle Najadi, o lasciò che le Sirene, omai vecchie e svociate, affogassero entro ai gorghi tirreni, o sfasciò il carro a Boote, la folgore a Giove, il cinto a Venere, la cetra ad Apollo; ma sì bene la civiltà illuminata da altre fedi e da altre speranze, che, dato un calcio all' urna sacra, e rotti i ninnoli che serviano a trastullo di un mondo adolescente, si adirò d' aversi que' rottami tra piedi, e' li spazzò via insieme ai numi, a cui servivano d' attributo e di emblema. Bene s' accorse questa civiltà finalmente, che ov' era una religione insegnante agli uomini l' amore e la pietà, ove una patria che chiamasse i figli a giovarla, ove una famiglia che allietasse colla virtù e coll' affetto il vivere civile, ove una

scienza che co' suoi trovati facesse avanzare i conquisti della ragione, si preparavano alla poesia ed all' arte ben altre sorgenti, che quelle da cui scaturirono i Silvani, i Satiri, le Driadi, le Nereidi, i Centauri, e tutta, tutta quanta la genealogia degli dei. Perciò non soltanto questi dei dimenticò, ma li pose nel sepolcro come sformati cadaveri, ove noi ci guarderemo bene dal porre la mano.

E quindi pregando leggera la terra alle salme gigantesche di Giove fulminatore, del glauco Netunno, del furbo Mercurio, della superba Giunone, ci consoleremo di tanta jattura, ricordando l' opinione di Platone, il quale, tuttochè educato fra i ridenti fantasimi della greca mitologia, pure disapprovò sempre l' uso di quelle favole, considerandole non altro che *corruzioni dell' animo di coloro* (sono parole di lui), *i quali all' udirle non hanno nel proprio intelletto lume valevole a scernere quali sieno in sè.*

E qui abbandonando le piagge dell' aggiogata Grecia, drizzeremo il viaggio alle prode della patria, per vederne, almen di volo, quelle artistiche maraviglie che vi condussero gli Etruschi prima, i Romani da poi.

BIBLIOGRAFIA.

Baungarten. — *Esthétique ou du sentiment des Arts.* — (Traduzione dal tedesco. — Lipsia 1801, in 8.vo).

Tommaseo. — *Della Bellezza Educatrice*, ecc.

Hegel. — *Cours d' Esthétique.* — (Traduzione del Bénard). Ved. vol. I.

Jouffroy — *Cours d'Esthétique.* — (Parigi, 1843 in 8.vo).

Schelling. — *Ecrits philosophiques.* — (Traduzione dal tedesco di C. Bénard, Parigi 1847 in 8.vo.)

Cantù. — *Storia universale.* — Torino, 1842-46 (V. Racconto, vol. II.)

VIGESIMAPRIMA LEZIONE.

L'arte etrusca.

Fra quelli che primi giunsero a civiltà nella patria nostra, la storia memora i Pelasgi, i Greci, gli Etruschi. Le colonie de'Pelasgi, che Dionigi di Alicarnasso ci mostra stabilite presso Rieti, lasciarono vasta orma di sè ne' ruderi di gigantesche muraglie che un di cingeano le città e le fortezze loro; e nelle aree sacrate, in mezzo a cui surge quasi sempre una fonte viva. Nulla vi appare di leggiadro, di gentile, di ricercato; nulla che riveli l'arte intesa ad abbellire. Grandi strutture poligonie (dette comunemente ciclopee o pelasgiche), a facce rastremate, a scaglioni, grandiose, terribili, robustissime; ma nude di nudità primitiva. Queste erculee costruzioni dal centro d'Italia protendonsi verso Roma, e colà si fermano, quasi aspettanti che l'eterna metropoli venisse ragunando le sparse reliquie della prima civiltà, per conquistarle e fonderle poi nella vita del popolo più colossale che avesse la terra.

De' primi Greci abitatori d'Italia rimangono, come già vedemmo, opere simili, specialmente in Sicilia, ma, a differenza delle ricordate, men disadorne, e perciò fregiate di qualche scorniciatura, come p. e., in quella vasta muraglia, di cui restano grandi avanzi a Cefalù. Altre ve ne hanno alzate dai primi Romani a Segna, a Norma ed in parecchie terre del Lazio, altre nei paesi de' prischi Italici tra gli Equi, i Marsi, i Sabini e via

dicendo; ove le parti più notevoli son sempre le porte, giacchè v'è maggior pompa di sassi sterminati, e grandissima la apertura, ora rettangolare, or trapezia, e tal fiata a sesto acuto, maniera non infrequente, come già additai, nella Grecia propria.

Tal è la prima arte italica, che può dirsi sbozzo a quella degli Etruschi, popolo sulla cui storia ed origine giova dire in brevi parole, quanto di meno incerto ci hanno serbato le incertissime tradizioni.

È opinione dei più fededegni fra gli antichi storici, che gli Etruschi, colonia tirrena uscita dall'Asia, ponessero stanza in Italia al tempo della grande migrazione jonica, cioè 1076 anni avanti G. C. secondo alcuni, 1380 secondo altri. Industriosi e guerrieri, diventarono in breve il popolo più potente dell'Italia centrale, sicchè fondarono dodici città, che divennero centro di altrettante provincie, rette da capi particolari, che diceansi lucomoni. In seguito inviarono dodici colonie sulle rive del Po, poi altre dodici nel Lazio e nella Campania. Le relazioni commerciali che di continuo gli Etruschi mantennero cogli Elleni dell'Asia Minore e della Magna Grecia, cogli Egiziani, coi Fenicii, spiegano le frequenti rassomiglianze che troviamo fra i monumenti alzati dagli Etruschi e quelli della Jonia, dell'Attica, dell'Egitto. Codesta influenza si fece sentir più forte tosto dopo la XXXV olimpiade (637 anni avanti G. C.), epoca in cui tutte le tradizioni ci dicono che Demarato di Corinto passasse in Italia, seco traendo molti e valenti artefici. Fra le città etrusche, quella che si ebbe sulle altre preponderanza (almeno fino ad un certo tempo) fu Tarquinia. Essa può considerarsi come il punto principale d'onde partì la civiltà greca per diffondersi sul resto d'Italia; e ciò avvenne, forse perchè la colonia dei Pelasgi tirreni scacciata dalla Lidia, venne a fissarsi, parte vicino ad Agilla (la moderna Cervetri), parte a Tarquinia, oggidì Corneto.

Gli Etruschi, che prima dei Greci fornirono a Roma gli

artefici con cui fu abbellita l'eterna città, si mantennero il popolo più civile d'Italia, fino al tempo di Silla (82 anni avanti G. C.). Da quel momento furono ravvolti nella proscrizione bandita dal dittatore; ed egli stabilì i suoi veterani nelle ricche valli di Fiesole, di Cortona, di Arezzo. Più tardi Cesare donò alle legioni di Farsalia, Capua e Volterra, finchè, venute le guerre de' triumviri (43-30 anni avanti G. C.), l'Etruria, politicamente parlando, disparve. Divisa e devastata da Ottaviano, ella non ebbe più rappresentanza nessuna, e la sua storia si confonde con quella della rimanente Italia, o, a meglio dire, va confusa colla storia di Roma.

Considerando però gli Etruschi nel punto culminante di lor civiltà, ci si manifestano ricchi, potenti, inchinati a superstiziose pratiche, anzichè a religione vera, e soprattutto grandi veneratori dei loro trapassati, a cui, come vedremo, consecravano cospicui sepolcri. Ma pensavano molto anche alla prosperità e alla sicurezza dei vivi; ed è perciò che li vediamo costruire ed affortificare numerose città, di cui ancora fanno grandiosa testimonianza i colossali ricinti che sussistono in molte fra le odierne terre toscane, come, a mo' d'esempio, a Fiesole, a Roselle, a Cortona, a Volterra. In quest' ultima, oltre alle gagliarde mura composte di giganteschi sassi poligoni, è osservabile una porta che ancora in mezzo a quelle conservasi, la quale col solido e ben girato suo arco, e colle sue tre teste colossali che fregiano la serraglia e gli stipiti, manifesta un concetto rudemente robusto, al pari della costruttura. Più gentile è quella detta di Giove a Faleri, ove anche le muraglie, da cui è fiancheggiata, appalesano più elegante disposizione, giacchè congegnata a massi paralellepipedi ed isodomi, cioè a strati di uguale altezza. Esempii congeneri troviamo a Tarquinia, la moderna Corneto nello Stato Pontificio, una, come notai, delle città di maggior rilevanza che avessero gli Etruschi.

Tali usanze nettamente distinguono le costrutture dell'Etruria poste a sinistra della Fiora, da quelle che occupano la regione a destra di tale fiume. E ne erano cause, i materiali che gli Etruschi di là del fiume aveano più arrendevoli e lavorabili, la maggior ricchezza del suolo e della industria, la stirpe greca, da più remote epoche commista all'indigena, e apportatrice dovunque di migliori pratiche. Infatti, nelle antiche città che occupano il terreno delle moderne toscane, gli storici e i ruderi avanzati, ci mostrano come fossero state povere e rozze; mentre nell'odierno patrimonio di S. Pietro invece si manifestano più vaste, più colte, più ricche.

Agli Etruschi piacque sempre un costruire piuttosto solido che elegante, piuttosto serio che ornato. Dionigi d'Alicarnasso ci racconta, che persino le abitazioni private alzavano colla robustezza di un fortilizio, e le innalzavano tant'alte, che pareano torri; e torri le nominavano; da cui ne venne a que' popoli (com'egli afferma) il nome di Tirreni. Diodoro Siculo aggiunge poi, che intorno a queste case v'erano portici, e che nell'interno gli appartamenti degli uomini, al pari che in Grecia, andavan divisi da quelli delle donne. Festo, alla voce *Atrium* dice, com'essi fossero gl'inventori dell'atrio, ed alcuni anche pensano che l'antica Atri, celebre città etrusca, da questo pigliasse il nome.

Nulla per altro ci rimane di tanta magnificenza domestica, e dal pochissimo che c' indicarono gli scrittori non ci è dato per certo argomentare quale fosse la disposizione delle case loro, quale la maniera di ornarle. Solo fatto incontrovertibile si è che nella statica valsero assai, specialmente in quella che riguarda le vôlte. E ne danno prova le due robuste porte di Perugia ancor sussistenti e quelle di Volterra, ma sopra tutto la Cloaca massima in Roma, fatta costruire, per quanto narrano gli storici, da Tarquinio Prisco quinto re a mezzo di architetti etruschi.

Digitized by Google

Dopo la pace fra i Sabini e i Romani, tuttochè fosse stata in parte diboscata la valle intermedia fra il Palatino e il Campidoglio, e disseccata la palude che la circondava, pur non ostante rimaneva nel pristino stato la gran laguna o stagno che diceasi *Velabro*. Il citato Tarquinio, fermando d'ingrandir la città e il recinto delle nuove mura, volle asciugare questa palude che facea l'aria impura, ed ingombrava un terreno che poteva tornar utile ad usi cittadini. Fu allora ch'egli ordinò fosse costrutta una cloaca ampia e saldissima, la quale aprisse uno sfogo alle acque dal Foro romano sino al Tevere. Sembra che il lavoro andasse compiuto nell'anno di Roma 240, cioè cinque secoli circa innanzi l'era volgare, poco prima che Pericle ornasse di tante maraviglie la Grecia. Presso S. Giorgio in Velabro se ne vede ancora conservatissima una porzione che sbocca sul Tevere, e ch'è alta dalla soglia m. 7.48, larga 4.47. La ghiera dell'arco è formata da tre ordini di pietre tagliate a cunei concentrici, e alta in tutto m. 1.74.

Altra opera etrusca sembra senza dubbio il Carcere Tulliano a Roma, fatto murare da Anco Marzio, a cui Servio Tullio aggiunse la sala sotterranea nella quale discendevasi per mezzo d'un foro aperto nel pavimento della superiore. Anche queste due solidissime opere sono a vôlta, ma le pietre, anzichè arcuate, come nella Cloaca Massima, stanno disposte a strati orizzontali che, avanzandosi gradatamente gli uni sugli altri, vanno a chiudere il girar dell'arco tanto circolare, che a sesto acuto. Nella stessa maniera v'accennai già essere formate le vôlte dei così detti tesori greci a Micene, a Minia e ad Orcomene; i quali, al paro delle costrutture etrusche or citate, vengono tenuti dagli eruditi odierni come serbatoi d'acqua o cisterne.

Tuttochè molti archeologi, fondati sull' autorità di Diodoro Siculo, abbiano ripetuto essere stati gli Etruschi i primi ad inventare la vôlta, pure i monumenti dell'antico Egitto ci provano il contrario; imperocchè colà stanno vôlte costrutte

assai prima che il paese italico toccasse la sua civiltà. Fra le rovine, p. e., del palazzo d'Osimandia ad Abido costrutto 2500 anni innanzi G. C. veggonsi sale coperte da una specie di vôlta formata di strati orizzontali, che fanno risalto gli uni sugli altri, finchè si serrano in arco. E molti altri esempii se ne rinvengono negli egizii monumenti superstiti, come ho già accennato nelle lezioni che trattarono di quella architettura.

Quantunque, incalzato dalla strettezza del tempo, io non possa se non tracciare assai rapidamente il carattere e la storia dell'arte etrusca, pure m'è forza consecrare alcune parole intorno ai tempii toscanici, perchè furono, e son tuttavia, soggetto delle più gravi questioni fra gli eruditi, e delle più difficili, perchè il tempo distrusse tutti quanti erano i tempii etruschi, e lasciò in vita soltanto una magra ed oscura descrizione scritta da Vitruvio, ch'è troppo fioco lume in tanta oscurità. Il Ramée nel suo recente Manuale storico d'architettura, colla furia non infrequente alla sua nazione, credette trarsi dal ginepraio dicendo, essere i tempii etruschi precisamente simili ai greci, e fondò questa sbrigativa congettura sulla descrizione che gli parve leggere in Vitruvio, e che trovò consona alla forma dei tempii greci. Dissi che gli *parve leggere*, perchè in fatto se l'avesse letta con un po' di ponderazione, si sarebbe accorto subito, che fra quella descrizione ed i tempii greci ancor sussistenti, ci corre gran differenza. Consistevano gli etruschi in un rettangolo assai meno oblungo, che non quello di cui si componevano i tempii greci, nei quali non si rinviene mai la forma quadrata, frequente invece negli etruschi. Sulla facciata alzavasi un portico esastilo e non mai di otto o quattro colonne, come d'ordinario nei tempii greci. Lo interno offeriva, non una, ma tre celle spartite fra loro o da muri o da colonne. La centrale consecravasi alla divinità cui era dedicato il tempio, le due laterali accoglievano numi secondarii. In questo modo era costrutto, secondo Dionigi di Alicarnasso, il tempio di Giove

Capitolino a Roma, giacchè nella cella di centro stava la statua del re dei numi, nella sinistra quella di Giunone, nella destra l'altra di Minerva. Le estremità dei muri longitudinali esterni vedeansi rinfiancate da pilastri, detti dai Latini *antae*, dai Greci *parastate*, da noi lesine. Dinanzi ad essi venivano poste le due colonne laterali del pronao, e fra esse le due del centro infilate coi muri che dividevano le tre celle. Fra le ante e le colonne angolari poneansi due altre colonne, una a destra, l'altra a sinistra. Seguendo il testo di Vitruvio parrebbe, che tutti gl'intercolonnii fossero nel tempio toscano di maniera *areostila*, cioè d'oltre quattro diametri, maniera la più lontana dal sistema de' Greci, che teneano alla *picnostila*, e tutto al più all'*eustila*. La greca squisitezza rifuggiva da una forma d'intercolonnio, che risultando straordinariamente larga, obbligava ad usare gli architravi di legno anzichè di pietra, e quindi, a confessione dello stesso Vitruvio, dava agli edifizii un'apparenza pesante, goffa e bassa. I frontespizii sovrapposti a questi sgarbati intercolonnii areostili, andavano poi ornati di figure di terra cotta o di bronzo dorato, sorta d'ornamento che pare fosse peculiare ai Toscani, perchè Vitruvio nel nominarla aggiunge sempre, *secondo il costume toscano*.

Se taluno di questi tempii si fosse tuttavia conservato, potremmo sapere quale foggia avessero le colonne che vi si adoperavano; ma poichè tutti perirono (giacchè il preteso tempio d'Alba Fucense è troppo sformata rovina per fondarvi induzioni) non ci è dato conoscere chi si abbia ragione fra i tanti fabbricatori di congetture che disputarono, e disputano ancora, intorno al preteso ordine toscanico. Chi lo volle una semplificazione del dorico, chi da quello differentissimo, chi simile all'antico dorico greco, che suolsi denominare *pestano*, ed anzi il vero tipo primordiale di questo. Cosiffatta opinione ebbe specialmente a propugnatori quasi tutti gl'italiani eruditi, che, trovando in essa un argomento di nazionale orgoglio,

la aggiunsero a quelle tante prove ch'essi credeano trovare nella storia e nelle rovine per sostenere, essere stata la civiltà etrusca maestra a quella di Grecia. Laonde essi adoperaronsi a dimostrarci come gli edifizii dorici della Magna Grecia e della Sicilia, ed alcuni degli antichi tempii ancora sussistenti in Roma, anzichè doversi tenere opere greche, come opinano i più, sieno invece non altro che i tempii medesimi degli Etruschi che stimansi compiutamente perduti. L'ipotesi è lusinghiera senza dubbio all'Italia, ma non v'ha modo di appuntellarla coi fatti; nè ci vuol gran fatica per dimostrarlo.

Basta riflettere, che se troviamo frequenti rovine di tempii dorici alla maniera pestana in tutta la Grecia e nei paesi italiani che furono abitati da colonie greche, come appunto la Sicilia e la Magna Grecia, non ci vien dato vederli mai ove dimorarono soli gli Etruschi. È dunque chiaro che se i tempii dorici, de' quali ora rimangono sì grandiose reliquie nei due paesi or citati, fossero opera degli Etruschi, con ben maggiore ragione dovrebbonsi vedere nelle città proprio etrusche. Ma se un tal fatto non si rinviene, forza è dunque concludere che i tempii dorici greci nulla hanno di comune con quelli di Etruria.

C'è poi un'altra riflessione da fare, che prova ancor più, a creder mio, quanto dissi. Roma nella prima sua epoca dovea tutta essere seminata di edificii di maniera etrusca, giacchè sappiamo che gli Etruschi furono i soli costruttori che avessero i Romani, specialmente al tempo dei re, quindi gli avanzi dell'antico dorico greco dovrebbero rinvenirsi in maggiore, o almeno pari numero, che non in Sicilia e nella Magna Grecia, se vero fosse, come pensano i fautori della citata congettura, che quell'ordine l'avessero inventato e adoperato gli Etruschi. Ma di queste reliquie di colonne doriche alla maniera greca non se ne trovò in Roma neppure una; imperciocchè le colonne di S. Pietro in Vincoli, che a così fatta maniera alquanto si accostano, hanno però l'echino del capitello di una forma ben

più flessuosa che non nelle colonne dette pestane, e l'altezza loro è dai sette agli otto diametri, mentre nelle doriche greche non oltrepassa i sei.

Qualcuno fe' le maraviglie perchè avendoci il tempo serbate rovine di porte, di mura e di sepolcri etruschi, nessun avanzo ci lasciasse di tempii. Ma anche questa è cosa non difficile a spiegarsi, quando ammettiamo come vero ciò che ne raccontò Vitruvio, che gli Etruschi, cioè, facessero i tempii cogli architravi di legno e i frontespizii di terra cotta; imperocchè una simile maniera di costruttura non poteva durare al paro di quella usata pei tempii greci che aveano colonne, architravi, cornicioni, frontespizii di solidissime pietre da taglio. Un rudero, scoperto vent'anni sono a Tarquinia presso alcuni sepolcri indubbiamente etruschi, può portar qualche luce su questo combattuto o, a meglio dire, problematico ordine toscano. È desso un capitello di peperino portante nell'abaco un nome, difficilmente leggibile, in lettere etrusche. Sotto quest'abaco è un echino non a quarto di cerchio, come fissarono pel loro toscano Vignola, Palladió, Serlio, ma a gola rovescia. Vien dopo un toro ed un collarino, sicchè s'accosta un poco al dorico più comunemente usato dai Romani. Colà pure furono rinvenuti fregi a metope e triglifi, e cornici ornate, di stile evidentemente etrusco. Considerando con attenzione a questi avanzi, non si può far a meno di riconoscere una tal quale fratellanza fra quest'ordine toscano e il dorico de' Romani, e quindi si corre volentieri alla opinione, che tal foggia d'ordine, e non altrimenti il dorico-greco, sia stato esemplare ai dorici del Teatro di Marcello, del Colosseo, degli Anfiteatri di Capua e di Nimes, i quali, per dir la verità, coi dorici dell'Ellade non hanno somiglianza di sorta.

Un altro rudero meglio di questo conservato, può darci per altro luce maggiore, e in certo modo ravvicinare i dissidenti. Va questo costituito da una base, da un ca-

pitello e da un piedistallo di colonna dorica trovati a Vulci nel luogo detto Cucumella, ed è, si può dire, una transizione fra l'ordine dorico ed il romano; imperocchè se l'echino del capitello si avvicina a quelli di Pesto, v'ha però un collarino a due bastoni sotto di esso che rammenta i dorici romani, e v'ha poi, tanto nel piedistallo, come nella base della colonna, quel profilare massiccio di tori e di listelli, che Vitruvio accenna nella sua descrizione dell'ordine toscano. Quanta differenza per altro fra questi profili della Cucumella e quelli dei dorici greci ancor sussistenti!

È del pari probabile che gli Etruschi conoscessero l'ordine jonico ed il corintio, e quindi che i Romani anche questi traessero dagli Etruschi, anzichè dai Greci. Ciò ne vien raffermato, e da quei piccoli capitelli di maniera jonica che troviamo in molte urne cinerarie etrusche, ma sopra tutto nella bellissima rinvenuta a Cecina nel Volterrano, che orna adesso la galleria di Firenze, e da quelli accostantisi ai corintii che fregiano le due porte di Perugia, e dagl'altri che nel 1843 furono scoperti a Sovana dall'architetto inglese Ainsley. Anzi, bene considerando a questi ultimi, si vede chiaro, essere in essi il germe di quel libero e capriccioso corintio a cui dai Romani fu dato nome di composito. Ponendo poi attenzione alle poche reliquie che ancora ci restano dell'architettura etrusca, possiamo credere a ragione, che i Romani imparassero dagli Etruschi a fare quel sì grande uso di teste umane nelle parti ornamentali dei loro edifizii, uso che di certo non potevano aver appreso dai Greci, perchè i Greci le adoperarono assai di rado per ornamento architettonico.

Se tutti perirono i tempii e gli edificii civili degli Etruschi, rimangono, a compenso, numerosi i sepolcri loro, i quali se per eleganza e ricchezza non sono paragonabili ai Greci e ai Romani, su questi si vantaggiano per certa lugubre severità di linee, che ben s'attaglia al terribile pensiero della morte. La

disposizione, il concetto ed il collocamento degli etruschi sepolcri variano a seconda della natura del terreno ove son posti.

Ove si distendono vaste pianure, li troviamo sotterranei, con un tumulo esterno accerchiato da un muricciuolo che li annuncia. Ove il paese è montagnoso, li scorgiamo, al pari degli egizii, scavati entro alle roccie. Nelle camere sepolcrali, quando trovansi i corpi chiusi entro arche marmoree all'usanza nostra, quando le ceneri custodite in vasi od in sepolcreti; e ciò perchè differivano da una città all'altra gli usi spettanti alla tumulazione. A Tarquinia, a Vulci ed a Cere, città vicine al mare e che possono riguardarsi come fondate da colonie venute d'Oriente, i cadaveri erano appunto, come in Oriente, imbalsamati e deposti interi nella tomba, sopra letti funebri. A Castel d'Asso (l'antica Axia), a Norchia, a Bomarzo, ove gli usi degli aborigeni e dei coloni che lor succedettero si mantennero senza mutazione, i corpi venivano posti entro ad un sarcofago liscio ovvero ornato di pitture. Altra usanza seguivasi a Chiusi, a Volterra, a Toscanella, a Perugia, città forse meno antiche delle precedenti. Colà bruciavansi i corpi, e se ne racchiudevano le ceneri in urne di pietra fregiate di fantastici bassirilievi, e spesso portanti sul coperchio seduta la figura del defunto. In tutte quelle tombe poi che vennero costrutte nell'epoche vicine alla conquista romana, pare che le ceneri dei morti fossero deposte entro a vasi di terra cotta, come vedesi nel colombario di Veja, uno dei più singolari monumenti d'arte etrusca che ci sieno rimasti.

Tuttochè il tipo degli etruschi sepolcri possa dirsi essenzialmente lo stesso in ognuna delle città ove ancor ne rimangono, pure vi son differenze fra gli uni e gli altri, così nella distribuzione che nella forma. Notiamole.

Ve ne hanno, come a Vulci, per esempio, che sono scavati nel tufo al disotto del terreno. Li precede un vestibolo, a cui si discende per via di scale. Consistono in più camere quadrilun-

ghe, disposte simmetricamente, in mezzo alle quali stanno pilastri tagliati nel masso che reggono un tetto spartito a cassettoni. Sepolcri così foggiati veggonsi pure a Chiusi e a Volterra, ma v'è minore eleganza nel modo con cui son profilati gli ornamenti della porta, dei cassettoni e dei pilastri. Nel posto dell'antica Tarquinia vicino alla piccola città pontificia di Corneto, i sepolcri sono formati egualmente da piccole camerette scavate nel terreno, ma colla differenza che il soffitto, anzichè esser piano, consta di dolci pendii che s'uniscono nel centro, e lasciano penetrare la luce da un foro quadrangolare. Quelli poi di Tarquinia meritano più di molti altri la osservazione di chiunque ami le arti, perchè nelle stanze più ampie gira all'intorno un fregio dipinto con singolari rappresentazioni allusive alle trasmigrazioni delle anime. Questi sotterranei erano sopra terra coperti da tumuli, de' quali restano avanzi tanto bene conservati da lasciarci certezza fossero nel seguente modo assestati, quando erano interi. Un subasamento circolare formato di grosse pietre squadrate, non era interrotto che dalle porte per le quali penetravasi, scesi alcuni gradini, nella camere sepolcrali. Il giro superiore di simile basamento andava coronato da una massiccia cimasa, profilata arditamente con un grande mezz'ovolo, ovvero con una gola rovescia. Alcune sfingi o di marmo o di bronzo, tante d'ordinario quante erano le porte, serviano d'acroterio o, quasi direi, di antefisse al detto basamento, in mezzo al quale surgeva il tumulo di terra, sulla cui cima stava altra sfinge. Nè è solo a Tarquinia che queste sfingi siensi trovate ad ornamento dei sepolcri, ma puossi affermare nel maggior numero di tombe etrusche, così nello interno che nello esterno; prova incontestabile come la dottrina teogonica di questo popolo si raccostasse a quella dell'Egitto. Altra maniera di sepolcri porta nel prospetto l'apparenza di un pronao di tempio ornato alla dorica. Di questa maniera ve n'hanno nei monti di Norchia poco lunge

da Viterbo, e serbano nel frontespizio, come negl'informi avanzi delle figure scolpite entro ai timpani, indizii incontestati di essere stati dipinti a molti colori. Ma il fatto più degno di nota è il vederli portare un di que' fregi a triglifi e a metope, che, secondo Vitruvio, furono inventati dai Greci e adoperati soltanto pei tempii.

Numerosissime camere sepolcrali scavate nella pietra veggonsi pure a Castel-d'Asso, le quali, a guisa delle comuni tombe egizie, hanno allo esterno una porta rastremata con sagome simili a quelle che in Egitto usarono costantemente gli architetti e pei tempii e pei sepolcri. Ecco qui dunque un'altra prova della comunanza della prima arte etrusca con quella fiorita sulle sponde del Nilo.

Son degni pure di particolare menzione i sepolcri rinvenuti nel 1834 a Cervetri (l'antica Cere), giacchè presentano maggiore splendidezza e magnificenza di tutti gli altri in gran numero, che pur si rinvengono poco fuori della piccola borgata, i quali di molto non differiscono dalle tombe di Tarquinia e di Vulcia. Due fra i sepolcri di Cere sono anche celebri per la grande quantità di suppellettili in bronzo, di ornamenti di vasi e di monili in oro squisitamente lavorati, che vi si rinvennero, e che stanno ora nell'insigne Museo Etrusco al Vaticano.

Degni di molta considerazione sono anche gl'ipogei scavati in un monticello poco lunge da Perugia, de' quali il più degno di nota è quello di Volunnii. — In uno di questi ipogei furono rinvenute, oltre parecchie figure di tutto rilievo, piastre di metallo che ornavano un carro, una parte del quale vedesi ora alla Gliptoteca di Monaco. Su queste piastre stanno rappresentati in cesello e in uno stile etrusco assai goffo, mostri, figure umane congiunte a pesci, cavalli, ed una caccia del cignale.

Non tutti però i sepolcri degli Etruschi vennero scavati nel masso o nel terreno; parecchi ve ne hanno costrutti in

pietra da taglio, le cui celle nello interno s'incurvano a vôlta. A tal genere appartengono, e la così detta grotta di Pittagora a Cortona, e le tombe coniche presso Volterra, similissime alle famose Nuraghe della Sardegna, e finalmente le colonne piramidali coniche, poste sopra un subasamento cubico, di cui ci rimane un bell'esempio nel sepolcro volgarmente detto degli Orazii e Curiazii presso Albano, e che serve a dare forse una idea di quello del re Porsenna, tanto brancicato dalle penne degli archeologi, i quali, fidenti nella descrizione che ce ne lasciò Plinio copiando Varrone, s'attentarono di congetturarne un ristauro. Il Quatremère, fra gli altri, ce lo foggiò con certe piramiduccie coperte di singolari berrette alla cinese.

Contro codesto confidenziale ornamento prese un po' di stizza il duca di Luynes, e perciò corresse la stramba interpretazione del Quatremère, ristaurando in altro modo la celebre tomba, ma, a dir vero, non fu più felice di lui; per la qual cosa non va errato chi afferma, che se questo sepolcro s'accostava all'uno od all'altro dei disegni che ce ne regalarono i due archeologi, esso era tutt'altro che una pregevole opera. Speriamo dunque, per onore dell'arte etrusca, che avesse ragione il dottissimo Orioli quando negli Annali dell'Istituto archeologico del 1833 sosteneva, con molta sottilità di erudizione, come la tomba di Porsenna non fosse murata mai, ma solo uscisse dalla immaginazione dei poeti e de' mitografi, i quali vollero adombrare con quella tutto un sistema cosmogonico. L'Orioli, gran fautore sempre del simbolismo, crede che la gran base quadrata di questo sepolcro fosse un'allusione al mondo infernale degli Etruschi, e le varie piramidi le une alle altre sovrapposte in numero determinato, il tipo di quelle montagne che uscendo dall' inferno, son destinate dalla mitologia indiana a reggere il mondo e la vôlta de'cieli. Di più, egli considera le catene, di cui è parola nella descrizione latina, siccome i legami di diamante che uniscono tutti i mondi, e le campanelle

sospese, un emblema delle eterne armonie, quali sono accennate dai libri sacri dell'India.

Checchè ne sia della probabilità di tali congetture, di certo assai eruditamente sostenute dal valente archeologo, noi gliene lascieremo la responsabilità, contenti di esaminare lo interno delle tombe etrusche per osservarci le belle e ricche arche mortuali e le doviziose suppellettili che in esse si rinvennero. — Fra le prime, più splendida e più elegante di tutte è quella trovata dentro ad una camera sepolcrale in Bomarzo, territorio di Viterbo. Il suo coperchio, che ha la forma di un tetto, va fregiato da antefisse, le quali portano scolpite teste umane. Nella parte superiore s'attorcigliano due serpenti, emblema dell'eternità. Sulla fronte dell'arca stanno due genii alati, l'uno armato di spada ed imbracciante lo scudo, l'altro reggente istromento di non facile interpretazione. Nelle due fronti minori campeggiano animali lottanti, che pur si veggono in moltissimi altri sarcofagi etruschi, e vennero in seguito imitati dai Romani nei loro, i quali si valsero anche del concetto di que' genii alati con cui piaceansi fregiare le più magnifiche fra le arche mortuali, indicando con quelli i genii della morte.

Rispetto a singolarità ed a ricchezza di suppellettili, nessun de' sepolcri etruschi ci porse più abbondosa raccolta di quelli testè ricordati di Cere. Nella prima tomba, ove il Canina stima fosse deposto un capitano od un pontefice, furono rinvenute armi e scudi, e due caldanini, che probabilmente servirono a bruciar incensi. Indi gli avanzi di un carro di bronzo ed un letto funebre egualmente di bronzo; arredi entrambi che devono aver servito ai funerali, senza dubbio splendidi, del defunto. Dinanzi al letto e nelle camere laterali si trovarono trentasei figurine d'argilla nera rappresentanti tutte un vecchio barbato, e de' vasi di bronzo, sospesi alla volta col mezzo di chiodi.

La sala quadrata che forma il fondo dell'ipogeo, tenuta

dagli archeologi siccome la tomba di una donna di alta classe, conteneva, oltre a molti vasi di bronzo, appesi alla vôlta o disposti in terra, moltissimi oggetti d' oro e d' argento, come coppe, piatti e specie di turibuli. Tra i monili, che dovettero senza dubbio servire alla toletta della ricca defunta, ricchissimo per materia e lavoro comparve un pettorale d'oro lavorato a filagrana sì squisitamente, che non so chi potrebbe far meglio adesso. Oltre a ciò un collare composto di rombi e di sfere in lamina d'oro con alterna vece disposto. Una specie di cuffia d'oro, braccialetti, fibule e catene pur d'oro, lavorate di cesello con una finezza incredibile, pezzi d'ambra portati come amuleto, due fusi, l'un d'oro, l'altro d'argento, e per ultimo una sì gran quantità di foglie d'oro tanto leggiere, da far credere che avessero servito a formare un abito intero tessuto con esse. Si vede dunque che tutto il cadavere dovea essere come coperto d'oro dalla testa ai piedi, forse a simboleggiare una di quelle orientali apoteosi raccontateci dal sacro libro degli Indiani, il Zend-Avesta, in cui il Genio dei giusti dà loro un vestito d'oro quando li accoglie nel cielo. — Nè così fatta profusione del prezioso metallo, che qui notai, è narrativa di antichi storici, da cui una critica prudente abbia a detrarne considerevole parte, ma sì invece fatto vero, di cui ognuno può raccertarsi, visitando il Museo Etrusco Vaticano, ove tutti questi arredi donneschi si serbano in appositi armadii.

Or diciamo qualche parola sulla scultura e sulla pittura degli Etruschi.

Fra le reliquie della primitiva plastica italiana, primi ci si presentano gli idoletti sardi, in bronzo per lo più, i quali rappresentano, secondo la più accreditata opinione, divinità fenicie. Ignoriamo in qual tempo e da quali artefici fossero condotti; nè dobbiamo moverne lagno, chè manifestano tale una goffaggine di forme, da parer piuttosto mostri che non umane figure. Con ben altra arte e sceltezza di tipi, e ricca varie-

tà si fa innanzi la scuola etrusca, nella quale si ravvisano due maniere assai ben distinte; l'una traente al tozzo, l'altra emula, e talvolta superiore alle greche eleganze. La prima abbonda di piccole figurine, specialmente idoletti, lavorati o in terra cotta, o più sovente in bronzo; roba in generale tozza, uniforme, con movenze stentate, assai grosse le teste, faccie schiacciate; infine un non so che di rigido, atto a dimostrare una certa somiglianza alla statuaria egizia.

Tale maniera, predominante in quella parte d'Etruria che ora è Toscana, si manifesta cogli stessi caratteri nei graffiti metallici di quegli specchi che gli archeologi dello scorso secolo a torto dissero patere, e si appalesa poi ancor più nei sarcofagi d'alabastro di cui va ricca Volterra. Tali monumenti, sendo prima degli altri usciti in gran copia dalla terra che li teneva nascosti, ed avendo prima trovati numerosi illustratori, fu falsato il pubblico giudizio sul merito intrinseco della scultura etrusca, la quale fino quasi a'tempi nostri posta a catafascio colla egizia, veniva considerata non altro che documento vantaggioso alla storia, non già come luce dell'arte o testimonio di popolo educato ad elegante bellezza. Ma le nuove scoperte fatte nell'Etruria pontificia, ove l'arte greca, fin da'tempi suoi più puri, erasi alla nazionale annestata, e studii meglio ponderati su monumenti creduti greci, palesarono ad un tratto una nuova scultura, nella quale idoletti di forme squisite, e vasi della più leggiadra struttura, e bronzi di singolare bellezza, e la plastica portata ad altissimo punto, dimostrarono come gli Etruschi avessero nell'arte toccato un segno, che solo la fidiaca scultura avea potuto avanzare. La maniera tenuta da quegli artisti, più che ad altre, s'accosta alla eginetica, la quale fu, all'arte di Fidia, come ho già dimostrato nelle precedenti lezioni, ciò che Giotto e Masaccio a Raffaello. Ne danno prova bastevole i bassirilievi dell'altare quadrato, scolpiti in travertino che veggonsi nel Museo Connestabili a Perugia, e quelli di

un altro altare nel Museo di Chiusi, figuranti sì gli uni che gli altri danze e pompe sacre.

Ma più tardi gli Etruschi giunsero a maggiore altezza, di modo che alcune fra le opere loro, specialmente in bronzo, possono reggere al confronto terribile dei marmi del Partenone. In questo numero è senza dubbio la statua di Marte trovata a Todi nel 1835; essa sta ora nel nuovo Museo etrusco Vaticano, ed è capo-lavoro di eleganza e di correzione che vorrei vedere studiata nelle scuole più di molte statue greche posteriori a Fidia. Fra le opere in bronzo lavorate da Etruschi, merita peculiare considerazione la Lupa del Campidoglio, che probabilmente è la stessa ricordata da Dionigi di Alicarnasso e da Cicerone, giacchè vi si veggono evidenti le tracce del fulmine da cui quest'ultimo dice fosse colpita quando trovavasi sotto il celebre *fico ruminale*, ove il popolo l'avea posta e consacrata nell'anno 458 di Roma.

L'arte di fondere il bronzo era così avanzata e così diffusa in Etruria, che nella sola città di Volsinia si contavano duemila statue in bronzo che ornavano i frontoni dei tempii. Quest'arte appresa dopo dai Romani, seppe far uscire dalle fornaci stupende opere, e in Roma visse così splendida e robusta vita, che non valse ad estinguerla neppur la barbarie del medio evo; sicchè attraversando, debole sì, ma pur coraggiosa, quella lunga notte, al rinascere delle arti riprese vigore, e durò vegeta e bella fino al secento. E perchè gli statuarii nostri, sì valenti che or sono, dimenticano quasi tutti questa gloria degli avi, e non si adoperano a ritornarla in onore, di modo che si possa dire, come dicevasi a' tempi di Cicerone dinanzi ad un bel bronzo, *è sì ricco di pregi da parere opera italiana?* Ma torniamo agli Etruschi, e per noverare alcuni dei bronzi magnifici che di essi ancor ci rimangono.

Il più pregiato è l'Arringatore nel gabinetto de' bronzi agli Ufficii di Firenze, statua iconica da cui traspare verità mol-

ta e diligenza, non però una grande elevazione nel concetto: essa rappresenta l'oratore Aulo Metello di cui porta scritto il nome. Eleganza di forme e corretto modellare presenta pure la statua che gli sta rincontro detta l'*Idolino;* nè minor merito dovea fregiar la Minerva che è posta nel gabinetto medesimo, se il tempo non le avesse portati danni troppo gravi. È degna pure di molta considerazione, non foss'altro per l'ingegno con cui furono insieme annestate le parti di varii animali, la famosa Chimera detta d'Arezzo, perchè trovata in quest'ultima città, ed or serbata nel succitato gabinetto. Raffigura la bestia fantastica, accozzamento di serpente, di capra e di leone, contro cui, secondo la favola, Bellerofonte fe' guerra, e l' uccise, liberando così dal fiero mostro la Licia. In questo bronzo di una singolare conservazione, è, più ch'altro, osservabile certa aspra franchezza nel modellare le parti che giova a dar carattere di grandiosità.

Belle opere faceano pure in marmo od in calcari teneri, e ne è stupendo saggio il sepolcro della famiglia Apponia, che sta ora nella raccolta Casuccini a Chiusi. Rappresenta due coniugi circondati dai lor parenti, che vengono divisi dalla morte. Al di sopra sta, in grandezza naturale, la figura d'una donna appoggiata sur un letto e coperta di abiti e di vezzi ricchissimi, che molto somigliano a quelli aurei trovati a Cere.

Fra i bronzi di minor conto, ma condotti con molta squisitezza così nella invenzione come nel segno, son da noverare i candelabri tirreni, che numerosi si conservano nei musei di Roma, di Chiusi, di Volterra e di Perugia. Ma il più bel bronzo ornamentale ch' io mi vedessi, è il lampadario bacchico scoperto da non molt'anni a Cortona, e che serbasi in quel piccolo ma prezioso museo civico. Composto di sedici lumi o beccucci, presenta, al di sotto di ognun di questi, teste di Bacco barbato ed Arpie di finissimo lavoro, non superato se non dal-

la diligente accuratezza colla quale gli Etruschi lavoravano le terre cotte.

Quasi tutti i paesi di etrusca dominazione abbondantissimi essendo di eccellente argilla plastica, ne venne che gli artefici infinite opere scultorie conducessero in tale materia, e con una finezza sì dotta e sì accurata, che a guardarle mettono maraviglia. Abbonda di tai lavori il Museo etrusco Gregoriano a Roma, ma assai di più ne conserva quello del comm. Campana nella stessa Roma, ove ammiransi figuline stupende, specialmente in bassorilievo, le quali forse servivano d'ornamento ai tempii.

Tanta perizia nella plastica dovea fare gli Etruschi abilissimi anche nella *toreutica*, vale a dire, nell'arte d'intagliare i metalli e nella oreficeria. Le coppe tirrene lavorate squisitamente, così nella parte concava come nella convessa, erano cerche ad Atene fin da quando vi fiorivano colà tutte le arti. Preparavansi anche in gran quantità e colla maggior perfezione, coppe d'argento, troni incrostati d'avorio e di metalli preziosi, sedie curuli, carri magnifici, rivestiti di varie materie, armi splendidamente ornate. — A tale classe d'opere appartengono le così dette patere in bronzo con rappresentazioni mitologiche condotte a graffito, che invece pare servissero, come ho già detto, ad uso di specchi da mano, i quali, come tutte le altre suppellettili più scelte, ponevansi entro i sepolcri di coloro che durante la vita le avevano adoperate. Celebri pei disegni in graffito son del pari le *Ciste* dette *mistiche*, di cui menano gran vanto alcuni musei, siccome opere fra le più rare dell'antichità. Provenendo quasi tutte da Preneste, furono considerate come vasi, in cui le donne dei vicini paesi portavano le offerte sacre al tempio della Fortuna. Figurine elegantissime ne formano il manico, artigli d'animali ne sopportano il vase, e diligenti contorni a graffito, con soggetti mitologici, stanno incisi, così intorno al cilindro, come sopra il coperchio. La più famo-

sa e meritamente famosa fra tutte, è quella del Museo Kircheriano a Roma che ci offre stupendamente disegnate alcune composizioni tolte dal mito degli Argonauti. Le tracce di un'antica iscrizione che vi sta incisa in giro, c' indicano che ne fu autore un Novio Plautio il quale quest'opera compì in Roma. Dai caratteri dell'iscrizione è tenuta lavoro del 500 di Roma, vale a dire 250 anni avanti G. C.

Gli Etruschi, che si sforzavano di ornar la persona con tutte le maniere possibili, e che amavano in conseguenza molto gli anelli, incisero fin da epoche remote in pietre fine. Parecchi *scarabei* del più antico stile manifestansi evidentemente etruschi, così per le forme dei caratteri come pel luogo ove furono rinvenuti. Le figurine che vi stanno incise sopra si distinguono, non tanto per una grande finezza di esecuzione, quanto per una peculiare pendenza alle attitudini violente ed esagerate e ad un muscoleggiare troppo fortemente risentito.

Ho già accennato, parlando dei sepolcri di Cere, quanta ricchezza di gioielli vi si fosse rinvenuta, e come a quella ricchezza andasse congiunta una perizia straordinaria di lavorar l'oro e l'argento. Della qual cosa aggiungono conferma i monili moltissimi, le collane, i vezzi che per rilevantissima somma conserva il surricordato Museo Campana.

Da sì grande quantità d'opere e dall'eccellenza con cui d'ordinario sono pel maggior numero condotte, ben si rileva come e quanto l'oreficeria fosse dai nostri prischi padri tenuta in onore, e come essi valessero ad insegnarla ai Romani, da cui pure il medio evo la redò, conservandola fra tanto lutto di tempi, se non elegante, almeno accurata così, che quando nel quarto decimo secolo le arti risorsero a nuova vita, l'oreficeria, mantenendo gli artificii tecnici delle età precedenti, preparò quella scuola fiorentissima di uomini tanto versati in ogni ramo dell'arte, da poterle tutte trattare con insuperabile valentia. Quindi è che entro a botteghe di orefici ebbero e la prima

educazione, e i più affinati magisteri della mano e della mente il Ghiberti, il Donatello, il Brunelleschi, il Francia, il Leopardo, Vettore Pisanello.

La tanta perizia degl'Italiani antichi nella oreficeria spiega il perchè sapessero tanto bene coniare medaglie e monete, e in questo ramo superassero la stessa Grecia, sicchè l'arte del conio fiorì in Italia prosperosamente anche nell'epoche romane e non si mostrò affatto dimentica delle antiche tradizioni neppure nell'evo mezzano; sicchè potè allora apparire men barbara che negli altri paesi. Da poi, ricordevole dell'antica gloria, risorse ancora splendidamente nel quattrocento, e il primato mantenne sin nel corrotto secento.

Quando stiamo alle tradizioni riferiteci dai più vecchi scrittori, dobbiamo dire che la pittura in Italia è antica quanto la nostra storia; sicchè a sentenza di Plinio, meglio che sei secoli prima di G. C. era già salita a rinomanza. Niun monumento certo di così remota età c'è rimasto, giacchè le pitture murali e quelle de' vasi che diciamo etruschi, non precedono di molto l'era nostra.

Sole rappresentazioni che ci sieno pervenute sono scene tolte dalla mitologia o dai riti funebri dei Greci, in cui veggiam prediletti i fatti di Achille e di Oreste: prova non dubbia come la greca civiltà avesse già posta radice nelle terre di etrusca dominazione. Son molto da lodarsi le figure delineate sopra i vasi per la nettezza e la eleganza del segno, e per la vita di certe mosse; ma, come notai nelle Lezioni sull'arte greca, non è da credere che i più belli fra questi vasi appartengano specialmente ad etruschi artefici, sì bene ai greci; imperocchè quelli che da senno possono dirsi capolavori furon trovati o in Sicilia o nella Magna Grecia, e sopra tutto a Nola nella Campania.

Della pittura murale degli Etruschi, i migliori esempii si rinvengono negl'ipogei di Corneto (l'antica Tarquinia). Per

questi mancano documenti a fissar l'età, non indizii per altro a raccertarne lo stile, che arieggia il greco sempre, ma con diversa misura di merito. Imperocchè mentre è rozzo nelle tombe scoperte nel 1808, si mostra arcaico sì, ma finamente corretto tanto nelle altre poste ad un miglio dalla città e visitate solo nel 1827, quanto in quelle aperte nel luogo detto la Querciola, nel 1831. Sono per lo più rappresentazioni alludenti alla seconda vita dell'uomo e al culto di Bacco. Le figure, o disposte a scompartimenti sulle pareti, o giranti intorno a queste a maniera di fregio, si staccano sul campo bianco o rosso, a guisa di que' profili prodotti dalla candela sulle muraglie, a cui i Francesi danno nome di *silhouette*. Pitture di simil genere veggonsi pure nelle tombe di Veja, per altro assai meno importanti e come rappresentazione e come pregio d'arte.

Il rapido schizzo, e proprio non altro che schizzo, che qui vi tracciai, o Giovani, sull'arte del popolo il quale tanta parte di civiltà insegnò ai Romani, spero avrà almeno servito a farvi chiaramente conoscere come il genio vigoroso sì, ma cupo e severo degli Etruschi, cui il cielo non avea consentito la libera immaginazione de' Greci, si mostrasse piuttosto assimilatore dell' altrui, che produttore di opere originali. Avendo potuto gli Etruschi apprezzare fin dalle prime epoche di lor civiltà le opere greche, e sopra tutto quelle uscite dalla mano degli artisti peloponnesiaci, s' invisceraron in quello stile, e per secoli lo conservarono. Ciò per altro non impedì che l'arte etrusca mostrasse una certa predilezione alle simboliche cupezze della orientale, trasfusa di continuo all' Italia col mezzo de'commercii, e così ne avvenisse un rimpastamento delle due arti, che nella giudiziosa mano di que'nostri padri, originò tipi, e forme, e rappresentazioni, se non affatto originali, almeno con bella independenza disposti. Di qua quell'eleganza di contorni, applicata a fantastiche composizioni, a cui i Greci non avrebbero assentito; di qua quei fregi raffiguranti lotte di

animali, apparizioni di morti, visioni, pompe funebri, miste a scene tolte alle idee di una seconda vita; di qua quella pendenza alla ricchezza delle vesti, degli addobbi e de' monili, concetto tutto orientale, ma che gli Etruschi seppero appurare colle grazie corrette apprese dai greci artefici.

Ora, prima di dar fine, è da fare una di quelle interrogazioni che di frequente ho stimato non disutile avanzare nel corso di queste lezioni, coll'intendimento che l'esame storico non ad altro portasse il pensiero vostro, o miei diletti, se non a conoscere, quanto e come vi convenisse profittare delle varie maniere d'arte di cui io discorreva la storia.—È egli giovevole o no all'artista moderno portare attenti studii sull'arte etrusca? Io credo che sì, prima perchè a conoscer bene delle arti i mezzi e lo scopo, è necessario tutta la catena delle tradizioni osservarne, e le ragioni che persuasero ad una maniera di arte, raffrontare a quelle che abbisognarono per ismetterla; poi perchè nell'arte etrusca, specialmente dopo ch'alla greca s'affratellò, v' hanno forme che all'architettura possono in qualche caso venire attagliate; e nelle plastiche come nelle pitture, una correzione di segno che può tornar utile, quanto quella de' marmi fidiaci. Fin ora l'arte moderna non s'occupò quasi d'altro che dell'ornatistica e della oreficeria degli Etruschi, imitandole più o men servilmente per fregiarne con l'una le stanze, coll'altra l'agile persona delle donne eleganti.

Quando la scuola classica del francese David volle ridurre alla greca, all'etrusca e alla romana ogni prodotto dell'arte, e persino ai combattenti di Jena e di Austerlitz dar le forme delle antiche statue, per modo che si vedesse nei dipinti figuranti le glorie napoleoniche, l'Ercole Farnese coll'uniforme da zappatore, e l'Apollo di Belvedere col berrettone dei granatieri, e il Cupido del Campidoglio battere il tamburo dinanzi a questi battaglioni di antiche divinità accasermate, gli ornatisti subirono anch'essi la strana influenza, decorando stanze e sale

colle composizioni dei vasi detti etruschi, venuti allora in gran moda, e sin coi fregi delle tombe di Tarquinia e Veja. Così conseguirono, è vero, una certa elegante sobrietà, ma che avea, a creder mio, lo scapito grave di non richiamare nè gli usi nè le costumanze del secolo XIX. Meglio si giovò delle belle opere etrusche uno scultore oltremontano, Flaxman, il quale, di quelle forme e di quella semplice ordinanza valendosi, ci diede egregie composizioni dei poemi d'Omero e delle tragedie d'Eschilo che meritano molta considerazione, perchè rivelano la maestosa semplicità delle greca poesia, con forme ed aggruppamenti a quella bene attagliati. Ma quando poi volle applicar quel segno e quel concetto greco-etrusco al divino poema del sommo Ghibellino, allora cadde nel duro, nel secco, nel freddo. Tanto è pur vero che, ove l'arte con un sol sistema di concetti e di forme s'ostini a rappresentare elementi, non tanto diversi quanto opposti di civiltà, come sono fra loro quelli del paganesimo e del cristianesimo, è forza ella inciampi nel più grave degli errori, l'errore di convertirsi in linguaggio morto, di cui la società contemporanea ha perduto l'alfabeto, e quindi l'intelligenza.

BIBLIOGRAFIA.

Micali. — *Monumenti inediti per servire alla storia dei popoli italiani.* — Firenze 1833. (3 vol. in 8.vo con Atlante.)

Inghirami. — *Monumenti etruschi o di etrusco nome.* — Fiesole, 1821-26. (Vol. sette di testo in 4.to, e sei di rami in f.)

Abeken. — *Mittel-Italien vor den Zeiten römischer Herrschaft.* — 1843.

Musaei Etrusci *quod Greg. XVI P. M. in aedibus vaticanis constituit monumenta*, ecc. — (Roma 1842, in gran f.)

Müller. — *Die Etrusken.* — (Breslavia, 1828, in 8.vo).

Lenoir. — *Monuments sépulcraux de l'Etrurie moyenne.* — (Nel vol. 4.to degli Annali dell'Istituto Archeologico).

Dempster. — *De Etruria regali.* — (Firenze, 1723, in fol.)

Gori. — *Musaeum Etruscum.* — (Firenze, 1837-43, in f.)

Canina. — *Descrizione di Cere antica.* — (Roma, 1838, in 4.to).

Idem. — *L'antica città di Veii descritta e dimostrata co' Monumenti*, ec. — (Roma, 1847, in fol.)

Digitized by Google

VIGESIMASECONDA LEZIONE.

L' architettura romana dall' epoche repubblicane sino a Vespasiano, cioè dal 514 av. G. C. sino al 70 dell' era.

Roma, nome sacro ad ogni mente amorosa de'buoni studi, perchè sta impresso sulla fronte di due civiltà, forte l'una, perchè uscita dal valore e dal senno, più forte l' altra, perchè venuta dalla carità e dal sagrificio, Roma la grande, la forte, Roma la dominatrice delle nazioni, prima con l'aquila del Campidoglio, poi con quella di s. Giovanni, questa Roma ora ci chiama a sè per additarci nelle sue magnifiche rovine l'orma di quel gran popolo, cui, parendo breve territorio l'Europa, spinse i conquisti sui colossali troni dell' Asia, abbattè la potenza dell'Inghilterra del mondo antico, Cartagine, spezzò nell'Egitto lo scettro dei greci Faraoni, e tutta quindi aggiogò la costa mediterranea dell'Africa.

Ma a tracciare il cammino dell'arte presso questo popolo, che fu re della terra e tutte ne raccolse le spoglie entro alle sanguinose mura della metropoli, non già poche ed affrettatamente svolte lezioni ci vorrebbero, ma un lungo esame dettato con paziente analisi; la qual cosa non è dello scopo mio, imperocchè si addice piuttosto ad un corso teoretico de'varii stili di architettura che non ad un quadro storico-estetico della medesima, quale è quello, o Giovani, che mi proposi esporvi in

queste Lezioni. Per la qual cosa, ben lungi dall'esaminare tutti gli avanzi rimastici degli edifizii costrutti dai Romani, mi limiterò a parlare di quelli che, per la maggior loro conservazione, lasciano meglio desumere il carattere e lo stile dell'architettura romana. Sicchè io prego quella vostra benivoglienza, di cui mi offeriste tante prove cortesi, a voler accettare un semplice quadro storico che segni i punti più rilevanti di ciò che fu operato dalle splendide seste e dagl'ingegnosi scalpelli degli artisti di Roma. Mi reputerò fortunato se il poco che potrò dirvi gioverà almeno a far sì, che le ingegnose menti vostre trovino più agevole la via di penetrare entro allo studio delle romane arti, studio necessario a ben conoscere quelle del medio evo e dei tempi moderni, ed opportuno poi a determinare quanto ci sia d'acconcio ai nostri usi nell'arte di Roma, quanto non vi si attagli, appunto perchè questi usi sono diversi da quelli a cui la ricordata arte era manifestazione.

Cominciamo, come è costume nostro, a pigliar le mosse dall'architettura.

Roma, nell'origine sua, povera città in mezzo a piccolo territorio, con popolo incolto, dominata da principi etruschi, pur seppe giovarsi della civiltà dei dominatori per costruire le sue prime mura, la celebre Cloaca, di cui già parlammo, e i primi suoi tempii. Allorchè però l'arte greca prevalse in Etruria, essa penetrò del pari in Roma, ma non per altro con forza tanto imperiosa da potervi annichilare l'impronta di grave severità, che era propria dell'arte etrusca, e pompeggiò da poi in quella di Roma repubblicana.

Un elemento se non nuovo, almeno svolto con più ragione statica e più saviamente applicato, fu da' Romani stessi introdotto nell'arte, e si convertì nell'elemento primordiale dell'architettura loro. Elemento che vale a farla, nella parte organica della costruzione, tanto superiore all'etrusca e alla greca. Fu questa la vôlta e l'arcò, l'una e l'altro bensì no-

ti nell'Ellade e nell'Etruria, ma solo come casi accidentali, non come sistema fondamentale di costruzione. Gli archeologi ci provarono che in Atene conosceasi la vôlta ben prima che in Roma: il fatto non può revocarsi in dubbio, sebbene ci manchino i monumenti a confermarlo; ma non è per altro men vero, che in Grecia l'arco è cosa eccezionale, mentre in Roma divenne la base d'ogni costruttura. Giammai i Greci avrebbero potuto alzare un Panteon, nè le gigantesche sale termali, nè archi trionfali, nè anfiteatri; edificii tutti che domandano vasto ardimento di voltature per venire murati saldamente. Dicasi quel che si vuole, ma l'architettura si rimase fra ristrettissimi confini, fino a tanto che non le fu dato usare della vôlta e dell'arco specialmente in mattoni. Il sicuro sviluppo di questo gran mezzo, potè far più immaginoso, più libero l'artista, e allargò di conseguente la cerchia degl'intraprendimenti a cui gli era concesso lanciarsi. Imperocchè l'arco in mattoni abbraccia ed unisce piloni e muri che nessun pezzo di pietra, nessuna trave potrebbe congiungere. A mezzo della volta laterizia soltanto è permesso chiudere nel modo più elegante e ad un tempo più solido, uno spazio che nessun tetto piano varrebbe a coprire. Con essa si evitano le gravi spese domandate dal taglio, dal trasporto e dalla elevazione di massi pesantissimi, opportuni poi soltanto a rinserrare spazii ristretti. Il gran bisogno che avevano i Romani di edificii vastissimi, li obbligò per tempo a dare alle arcate tutta la forza e lo svolgimento di cui poteano essere suscettive. Non permisero però mai che fosser maggiori o minori del mezzo cerchio, nè che si componessero di più curve; e per tal via mantennero quella solidità che gli edili consideravano come primo dovere in tutte le pubbliche costrutture. Della qual cosa fanno fede le robuste rovine che ancora surgono a testimonio della romana grandezza. I più antichi edifizii della grande città, furono murati in pietra, ma quanto più si riconobbero i sommi vantaggi di solidità e di bellezza

che poteano venir dalla vôlta, si costruirono di mattoni. In questo modo le fabbriche romane s' improntarono, nello esterno, d'un carattere perfettamente in accordo col sistema interno di edificare, il quale valse a porre fra esse e quelle di tipo greco, differenze essenziali, che tutte stanno a vantaggio e gloria delle romane.

Fino dall' epoche prime della repubblica questo sistema era già in uso universale, e ce lo provano i resti di costrutture grandissime di cui ci rimangono ancora più o meno conservate reliquie. — Tali sono quelle molte del Campidoglio ove sorgevano il tempio di Giove Capitolino, l'altro di Giunone Moneta, la Curia Calabra, il Tabulario, la scuola Xanta, il Fano di Saturno e l'altro della Concordia. Tali le rovine della Basilica Emilia, del teatro di Pompeo, del tempio de' Castori, dell'altro di Venere Ericina, di quelli piccoli di Vesta, l' uno vicino al Tevere, l' altro convertito nella chiesa di s. Teodoro, e così via, chè ben altro ci vorrebbe per nominare soltanto tutti gli edificii pubblici di Roma repubblicana, di cui avanzano ruderi laterizii.

Fra le opere di quest'epoca, le più conservate trovansi fuori di Roma. Su quattro delle principali credo non inopportuno fermar brevemente l'esame, giacchè gioveranno a darvi un'idea dello stile e della corretta grandiosità di che allora sapeansi improntare le fabbriche. Son queste il tempio di Vesta a Tivoli, quello della Fortuna a Preneste, l'altro di Bacco alla Caffarella, e il sepolcro di Cecilia Metella.

Il tempio di Tivoli posto sopra un elevato masso che domina quell' incantevole paese, in cui correano avidi delle sue amenità i doviziosi Romani, consta di forma rotonda ed è accerchiato da eleganti colonne corintie, di cui dieci sole, di diciotto ch'erano, rimangono a sostenere un bel cornicione con greca gentilezza profilato, e portante nel fregio bucranii ed encarpi, simbolo ed allusione ai sagrificii consecrati agli dei

maggiori. Gl' intagli di perfetto stile, specialmente quelli di cui va adorno il capitello, rammentano il modo greco, ma con grande independenza e con una libertà, che dovrebbe a più d'un architetto insegnare, come il capitello delle colonne non debba essere prescritto dalla regola, ma dall'occhio, dal gusto, dal sentimento, dalla opportunità. Sull' architrave c' è ancora l'avanzo dell'iscrizione col nome dell'edificatore, o come altri credono, ristauratore di sì bell'opera, che fu Lucio Cellio proconsole in Grecia, poi console in Roma l'anno 682 della città (72 innanzi l'era volgare). Per molto tempo fu dato a questo elegante *monoptero* il nome di tempio della Sibilla, ma esso è proprio invece di Vesta, e perchè questa dea avea culto speciale a Tivoli, e perchè i santuarii a lei dicati offerivano sempre la forma rotonda del presente, e perchè la strada stessa che a questo conduce, dicevasi nei remoti secoli *Vesta*.

V' ha bensì a Tivoli un tempio dedicato forse alla Sibilla tiburtina, ma dagli avanzi che ne rimangono si vede come dovesse essere un quadrilungo circondato da colonne alla guisa dei *pseudodipteri*. L'ordine era dorico e la base delle colonne, attica senza plinto.

Il tempio della Fortuna a Preneste oggi *Palestrina*, era il più gran monumento fra i numerosi e magnifici che ornavano questa celebre città, con varia vece di fortuna, alleata prima, poi nemica ai Romani. Il tempio, di cui è parola, era uno dei santuarii più rinomati del paganesimo, ove concorrevano innumerevoli pellegrini ad ascoltar l'oracolo che rendeva le sorti prenestine tanto care alla latina credulità. Sebbene in molta parte dello spazio che esso occupava sorga ora il vasto palazzo de'Barberini, che ne fecero una splendida villa, pure vedesi ancora a nudo il sito ove alzavansi le due famose basiliche Emilia e Fulvia, nelle quali conteneasi il più antico quadrante solare che ci sia noto. Sul dinanzi danno ancora traccia di sè le due piscine o peschiere, l'acqua delle quali servi-

va alle sottoposte fontane. Sulla sommità dell'altura rimangono i resti di un edifizio semicircolare preceduto da scale della stessa forma, nel centro del quale alzavasi il tempio rotondo, nella cui parte più addentrata si conservava il simulacro della dea. Ciò che rimane di questo tempio è ad opera reticolata, e vi si veggono ancora i posti delle colonne da cui era decorato, e de'pilastri corintii. Secondo alcuni, la grande spianata anteriore dovea servire a contenere gli spettatori che assisteano alle feste date annualmente l'11 ed il 12 aprile in onore della instabile divinità. Begli avanzi rimangono del subasamento decorato da un fregio che dovrebbe chiamarsi dorico, se non fosse già provato che i Romani lo redarono dagli Etruschi per applicarlo, al pari di questi, ovunque meglio tornasse acconcio, senza badare se l'edificio avesse colonne doriche o d'altri ordini. Pel fatto, l'ordine di questo tempio è corintio d'un profilo assai vicino a quello di Vesta a Tivoli testè esaminato, e quindi ritraente la stessa greca spiccatezza di sagome, così attagliata ai vasti monumenti. — Ma ciò che più d'ogni altra cosa ferma volentieri il curioso dinanzi ai ruderi prenestini, è il musaico che stava anticamente entro alle accennate due basiliche e che, scoperto nel XVII secolo dal cardinale Francesco Barberini, fu da lui posto entro alla sua villa, ove ancora si vede. È desso un composto di piccolissime pietre e di smalti a diversi colori, in cui stanno rappresentati in un singolare tramescolamento uomini, animali, paesi, fiumi ec., senza che sia dato fissar proprio il soggetto. Dal che ne venne, che gli archeologi uscissero in molte congetture, senza poterci dir nulla di preciso. Chi ci asseri vi fossero espresse le varie vicende della Fortuna, chi il viaggio d'Alessandro all'oracolo di Ammone, chi un ignoto avvenimento di Silla, chi il corso del Nilo, chi l'incontro d'Elena e di Menelao in Egitto, chi il viaggio d'Adriano ad Elefantina, chi, finalmente, (e questo passa ogni limite) una carta geografica.

Sulle rovine di questo insigne santuario pagano, molto di erudito scrissero parecchi uomini d'ingegno, molto linearono gli architetti, porgendoci più o meno fedeli misure di quanto v'è di sussistente, e aggiungendovi più o men buoni restauri, fra' quali senza dubbio è degno di moltissima lode quello pubblicato dall'architetto russo sig. Thon colle osservazioni archeologiche del Nibby. Senonchè, rispettando sempre il molto merito che si ravvisa nell'accennato lavoro, parmi fosse di molto superato dall'altro di un vostro condiscepolo (1), il quale dimorando a Roma come pensionato di questa Accademia, ritentò col forte coraggio degl' ingegni robusti, il cammino sì bene percorso dal valente architetto straniero, e nuovi fatti scoprendo, seppe disporre su basi più salde e più correttamente svolte, un nuovo ristauro, il quale mandato da lui a questa Accademia, anni sono, siccome saggio de' suoi profitti sull'arte antica, bene attesta quanto sia in quel bell'ingegno profondità di studi e severità di critica.

Altra opera dell' epoche repubblicane degna di molta considerazione, è il così detto Tempio di Bacco alla Caffarella vicino a Roma, or convertito in chiesa dedicata a s. Urbano, e da molti archeologi considerato come il tempio dell' Onore e della Virtù. Integro più di molti e molti monumenti antichi, ha la forma del tempio *prostilo* indicato da Vitruvio, vale a dire, con un portico dinanzi alla cella, il quale nell'edificio nostro è formato da quattro belle colonne corintie scanalate di marmo pentelico. Sovra queste stendesi un bel cornicione pure di marmo, che è sagomato senza molta sporgenza nella cornice, e perciò figura come un grande architrave, inteso a sostenere l'attico coronato da un elegante quanto nuovo corniciamento di terra cotta, che può dirsi tipo a quelli usati dai quattrocentisti d'Italia in molte delle nostre città. Questa festosa cornice che gira intorno a tutta la fabbrica, regge poi nel prospetto so-

(1) Il sig. ing. Andrea Scala di Udine.

pra il portico un frontespizio egualmente fregiato d'ornamenti di terra cotta. La squisita diligenza colla quale sono tali ornamenti condotti manifesta l'epoca repubblicana, in cui non erasi ancora introdotto il grande uso del marmo (1). Avendo i terremuoti posto a grave pericolo questa piccola ma preziosa opera, se ne dovettero murare a sperone gl'intercolonnii del portico, affinchè questo non crollasse. Le pareti della cella interna sono divise in tre ordini, il primo liscio, il secondo a scompartimenti frammisti a pilastri, il terzo rivestito d'un fregio, in cui con finissimi stucchi son rappresentati trofei soldateschi. La vôlta è spartita in cassettoni ottangolari, decorati anch'essi da eleganti stucchi, ma assai mal conci.

Poco lungi da questo tempio, e precisamente sulla sommità d'un piccolo rialzo fronteggiante l'antica via Appia, torreggia ancora il grande avanzo di una bella costruttura surta sul finire del reggimento repubblicano. È questo il sì rinomato sepolcro di Cecilia Metella, monumento acconcio a porgerci un'idea di quale magnificenza volessero i patrizii di Roma rivestite le tombe dei loro parenti, specialmente quando molto esposte alla vista, siccome questa, e infinite altre che decoravano la via Appia. L'opera, di cui è discorso, fu eretta da Crasso alla moglie Cecilia Metella, figlia di quel Quinto Cecilio Metello Cretico, che sendo console nel 685 di Roma, conquistò Creta. Sopra un grande subasamento quadrato sollevasi la presente rotonda, che dovea, come sempre nelle tombe romane di questa maniera, finire in cono. Il modo accuratissimo col quale son tagliati ed uniti i pezzi di travertino che formano il ricinto esterno, è di per sè solo meritevole d'ammirazione, giacchè l'esattezza degli artefici giunse a far appena distinguere le congiunture delle pietre. Il monumento è coronato nel giro esteriore da un fregio in marmo, ove spiccano teste di bo-

(1) Non mancano però archeologi che lo tengono come opera della decadenza, ma non saprei su quale fondamento appoggino l'opinion loro.

ve alternate da festoni, ragione per cui il popolo chiama questo edificio, *Capo di Bove*. Sul fregio corre una cornice di stupendo profilo. Un andito guida alla cella interna ch'era foggiato, come dissi, a cono il quale si chiudeva arcuato al vertice. Colà dentro era posta, a far l'ufficio d'arca, quella magnifica urna che or vedesi in mezzo al cortile del palazzo Farnese a Roma. Le merlature, di cui rimangono ancora vestigie nell'alto del monumento, vi furon poste nel medio evo dalla casa Gajetani, quando convertì l'edificio in una rocca fortificata.

Fra le grandi opere del periodo repubblicano va pur noverato il Tabulario, che fu eretto 78 anni av. G. C., e di cui rimangono ancora grandiose reliquie sul pendio del Campidoglio verso il foro, ora *Campo vaccino*. Consiste in grandi involtature in pietra da taglio, che nella fronte presentano archi semicircolari i quali stanno chiusi fra mezzo a colonne doriche. Probabilmente v'era sovrapposto altro ordine di colonne forse corintie, le quali si mostrano adesso tanto sformate, da non potersene indovinare il carattere ed il profilo degli ornamenti.

A questa epoca devono pure ascriversi, e il tempio della Fortuna Virile, ora chiesa di s. Maria Egiziaca, il quale conserva il precinto esterno delle colonne, e mostra di essere stato un prostilo pseudo-diptero jonico, e il sepolcro di C. Publicio Bibulo sul clivo orientale del Campidoglio, che è un edificio quasi simile a tempio, con quattro pilastri sulla facciata.

Le opere finora esaminate, grandiose per concetto e per profili, ricche di una severità di correzione, che l'arte romana non seppe raggiunger dappoi, cedono però in magnificenza a quelle dell'epoche imperiali. Quando il destro Ottaviano guidò a suo vantaggio le sanguinose lotte della morente repubblica, e di quel cadavere ancor palpitante si fe' sgabello, per reggere colla porpora imperatoria i destini del mondo; quando le guerre civili che dilacerarono Roma, furono soffocate dall' accorto

suo reggimento, e così fermata la pace d'Italia, la metropoli del nuovo impero fu abbellita da magnifiche costruzioni. I Romani ebbero allora architetti di primo ordine, alla testa dei quali non bisogna mica porre Vitruvio, come s'immaginarono alcuni scrittori, perchè Vitruvio fu bensì un valent'uomo, ma non uno degli edificatori de'gran monumenti di Roma, imperocchè, allo infuori della Basilica di Fano, altrò non sappiamo ch'egli murasse. Egli scrisse, è vero, un trattato, che essendo composto durante la dominazione d'Augusto, parrebbe dovesse essere, se non altro, un archivio delle norme seguite dai romani architetti nel disporre ed ornare le fabbriche. Ma invece altro non è che una collezione di regole, fissate secondo le vedute individuali dell'autore, a cui di rado rispondono i monumenti superstiti di Roma.

È sotto il regno d'Augusto che l'ordine corintio acquistò il maggiore suo svolgimento, e divenne l'espressione di quella sfarzosa magnificenza che il popolo di Quirino volea improntata nella sua architettura; ma ben lungi, questo corintio, dal mostrarsi ligio ai canoni di Vitruvio, procede libero e svariatissimo, così nel carattere de'capitelli, come nella proporzione delle colonne.

È questa l'epoca in cui, essendo cresciuto a somma prosperità l'impero, veggiamo in tutte le sue provincie dell'Europa, dell'Asia e dell'Africa surgere suntuosi edifizii di stile romano, alzativi dai varii governatori e proconsoli. In Francia, in Ispagna, nell'Asia Minore, in Grecia, in Egitto, rimangono vaste reliquie di acquidotti, di terme, di tempii, d'archi di trionfo, che fanno prova di una statica architettonica sinora non superata.

Il dominio d'Augusto deve quindi essere considerato come il punto culminante della romana architettura. E difatti fu allora che la metropoli alzò le più suntuosamente corrette fra le sue moli. Quelle moli, che per essere costrutte di preziosi

marmi, portarono Augusto ad esclamare a ragione: *Trovai Roma di mattoni* e *la lascio di marmo*. Fu allora che Statilio Tauro fece condurre nel campo di Marte il primo anfiteatro in pietra di cui la storia faccia menzione. Fu allora che altre città dell'impero, Cesarea, Nicopoli, Alessandria, eressero edificii congeneri. Fu allora che venne chiuso da portici il sontuoso circo Flamminio: allora che si rifecero saldissime a modo, che anche adesso è difficile al martello distruggerne gli avanzi, le pubbliche vie, ed in particolare la Flamminia di cui fu perpetuata la memoria coll'arco che ancora sussiste in Rimini, sacrato al munificente Augusto; arco stupendamente costrutto, ma, al debole parer mio, non degno di ammirazione per le proporzioni sue, le quali appariscono pesanti e slegate.

In quel tempo anche la incatenata Atene sentì l'influsso dello splendido imperatore, giacchè egli vi fece erigere il tempio dedicato modestamente a sè stesso ed a Minerva, di cui restano quattro sole colonne, ma col profilo del dorico greco, non con quello che allora adoperavasi in Roma. E perchè tale differenza? Perchè gli architetti di Grecia seguitavano la lor tradizione, i romani la etrusca da essi modificata: prova anche questa atta a persuaderci, essere una gratuita asserzione quella di Diodoro e di Plinio, che gli architetti di Roma fossero tutti greci, ed alla manierá greca costruissero.

Se in tutte le città dell' impero scorgonsi ancora fuor di terra reliquie della splendida architettura romana pertinenti a quest'epoca, i testimonii della sua finora non superata grandiosità bisogna cercarli entro a Roma nel teatro di Marcello, nel Laconico di Agrippa, nel Portico d' Ottavia, nel Tempio di Giove Tonante, nel Panteon, nella Piramide di Cajo Cestio, nel sepolcro di Augusto medesimo e in molti altri ruderi che lungo sarebbe il nominare, e molto più lungo il descrivere. La qual cosa sendo ora impossibile a me, mi concederete ch'io, per farvi toccar con mano quale fosse veramente quest' architettura

d'Augusto, tocchi con rapide parole di alcuni fra gli edificii principali rimastici, cioè del teatro di Marcello, del Panteon e dalla tomba di Cajo Cestio.

Del teatro di Marcello, tema a molti, aridi e poco fruttuosi studi dei nostri cinquecentisti, rimane soltanto adesso una piccola parte, vale a dire, alcune reliquie della cavea e dei gradoni ad uso di sedile, ed un pezzo del precinto esterno con due ordini di arcate, dorica l'una, jonica l'altra, saviamente delineate sì, ma ben lontane dal presentare quella tanta bellezza che vollero vederci dentro Vignola, Palladio, Serlio, lo Scamozzi, i quali s'adoperarono a dimostrare, che fuor di quelle linee non fosse quasi lecito escire, quando doveansi trattare i due ordini di che il teatro di Marcello si compone. Questo teatro, vasto a modo che poteva contenere fino a 30,000 spettatori, fu da Augusto consecrato a Marcello figlio di sua sorella Ottavia, dieci anni dopo la morte del diletto giovanetto, morte fatta illustre dal vaticinio di Virgilio e dalla toccante poesia a cui questi seppe alzare l'armonioso verso.

Di altri teatri, che per la maniera della costruzione sono da tenersi o di poco anteriori o dell'età stessa di Augusto, restano avanzi più o meno conservati ad Ercolano, a Pompei, a Tuscolo in Italia, ad Orange, ad Arles, a Lillibonne in Francia, a Merida e a Murviedro l'antica Sagunto nella Spagna.

Il Panteon d'Agrippa, il più elegante edifizio di Roma pagana, e il meglio conservato fra gli antichi monumenti, è ancora il più bello forse di Roma moderna. Il semplice e nobile portico, le cui superbe colonne son di granito egizio ed hanno diametro quasi eguale alle due della nostra Piazzetta, è degno pronao alla vasta e armonicamente proporzionata rotonda che ne forma lo interno. I due campanili che il pontefice Urbano VIII obbligò il Bernini ad aggiungervi, e che dal mordace Marforio furono paragonati a due appendici

del più orecchiuto fra gli animali, dissuonano sgradevolmente col maestoso frontone e colla nobile linea della cupola. La gran porta di bronzo, ch'è ancora l'antica, dovea apparire più maestosa quando nelle due nicchie che la fiancheggiano, eranvi le due statue colossali di Augusto e di Agrippa; la prima smarrita, la seconda, a gran ventura, serbata qui in Venezia nel cortile del palazzo Grimani in S. Maria Formosa. Nello interno il pavimento intarsiato di graniti e di porfidi, mostrasi stupendamente compartito, ed uno de' più belli rimastici. La vôlta è lavoro insigne, così di statica che di effetto ottico. I nicchioni sfondati nelle muraglie interrompono acconciamente la maestosa massa, ma è gran peccato che gli archi sovrapposti ai medesimi, girando anch'essi nel senso della curva generale, dieno l'apparenza di cadere supini, nella parte loro più elevata. Quanto avrebbe fatto meglio l'architetto se avesse diviso il perimetro circolare in ottaedro, e i detti nicchioni avesse involtati sulla retta di ciascun lato! Questo ammirabile monumento, che sta da diciotto secoli, perchè costrutto colla più giudiziosa solidità, non ebbe dal tempo guasti notabili, ma sì li ebbe dagli uomini che tolsero dalla vôlta i suoi stupendi ornamenti di bronzo dorato, e dall'attico levarono le grandiose cariatidi, per surrogarvi secchi ed insignificanti pilastri. Dietro a questa magnifica mole stanno ancora i resti delle splendide terme, che Agrippa il primo avea fatte alzare, a testimonio di sua splendidezza ed a trastullo del popolo. Era la politica del *pane e spettacoli*, che Augusto cominciava a gettare fra le plebi col mezzo degli amici suoi.

Troppo mi dilungherei dal mio proposito s' io entrassi in particolari intorno a questo splendido avanzo della romana magnificenza. Solo vi farò qualche cenno sulle varie destinazioni di questo raro edificio, argomento intorno al quale regnano le più singolari disparità. Parecchi, vedendo gran differenza fra la costruzione della parte anteriore, a cui il portico

si congiunge, sostengono che questo fosse costrutto assai più tardi, che non il corpo rotondo dell'edifizio, il quale vuolsi in origine alzato per servire da sala alle terme del cugino d'Augusto, e non da tempio. Pare men dubbioso che Agrippa murasse da principio la parte rotonda, e questa senza portico, volesse dedicare ad Augusto, ma l'imperatore, condotto da sua fine prudenza, avendo rifiutato tal dedica, Agrippa vi appiccasse il portico e convertisse l'edificio in un tempio a Giove Vendicatore. Ristaurato nel 202 dell'era, da Settimo Severo, poi da Antonino Pio, fu dall'imperatore Foca, nel 607, concesso a Bonifazio IV papa, che lo mutò in chiesa, e chiesa rimane anche oggidì. Questo però non vuol dire ch'esso presenti il tipo più adatto al culto cristiano, chè anzi per ogni ragione n'è il più disacconcio, sì considerandolo come forma atta a ridestare un sentimento sublime, nemico ai godimenti del senso, sì guardandolo relativamente agli usi del rito cristiano. Male quindi avvisarono alcuni fra gli architetti del secolo XVI e parecchi de' moderni, modellando le chiese loro su quel concetto, il quale può convenire soltanto a bagni, a sale, a splendidi atrii.

L'oscuro Cajo Cestio, che non dovette la propria riputazione se non alla piramide ch'egli volle destinata a proprio sepolcro, e che vedesi intatta vicino alla porta di S. Paolo, fu uno di que' sette *Epuloni* istituiti da Augusto al servigio delle mense divine: dignità bizzarra che consisteva a far gli onori del banchetto offerto agli Dei per renderli propizii allo Stato in tempi di calamità, o ringraziarli nei felici delle vittorie accordate all' armi romane. Questo strambo tumulo, alzato per testamento dello stesso C. Cestio, dagli eredi di lui in soli 330 giorni, come ci vien attestato dalla superstite iscrizione, è ammirabile per la solidità della costruttura. Lo dissi strambo, perchè una piramide fra le architetture eleganti di Roma antica, dovea manifestarsi pesantezza fuor di proposito ed una male avvisata imitazione dei colossali monumenti egizii. Ma se ripro-

vevole n'è forse lo esterno, merita lode molta la camera sepolcrale interna, leggiadra così per la decorazione a stucco che per quella dipinta.

Se tanto pompeggiava per lusso il monumento d'un funzionario di secondo ordine, quanto non dovea sfoggiare in superba magnificenza il mausoleo che il padrone s'era fatto erigere a sè stesso nel centro del Campo di Marte? Or non ne rimangono che sformati avanzi di due precinti ad opera reticolata, convertiti in anfiteatro; ma quando era intatto, di quale straordinaria grandezza non dovea torreggiare? Costrutto a diversi piani che diminuivano l'uno dall'altro fino alla sommità, avea ad ognuno un ordine d'alberi verdeggianti che dava alle varie zone aspetto di giardini sospesi. Sulla cima vi era in bronzo la statua d'Augusto, e dinanzi all'ingresso terreno due obelischi tolti all'Egitto, e che nei tempi moderni furono trasportati, l'uno sulla piazza a cui è prospetto l'abside di S. Maria Maggiore, l'altro in mezzo ai due colossi del Quirinale. Nello interno, or distrutto, stavano disposte molte celle mortuarie destinate alle ceneri della famiglia imperiale, e dietro il mausoleo boschetti e viali, che stendeansi fra il Tevere e la via Flaminia, sino all'attuale porta del Popolo.

Ma se in morte si piacque Augusto d'aver ricetto tanto splendido, non volle apparisse per altro del pari pomposo quello ch'egli destinò a propria abitazione. Avendo egli, fino da quando era triumviro, una modesta casa sul colle Palatino, la convertì in una molto più suntuosa, ma non però trasmodata per lusso, e questa dal sito su cui surgeva prese nome di *Palatium*, nome che la lingua filiale ritenne per tutte le dimore grandiose.

Troppo lungo sarebbe venirvi a dire i particolari architettonici di tanta mole, sulla cui distribuzione c'è ancor dato portar giudizio, giacchè, a furia d'indagini, se ne schiarò nettamente sul terreno la icnografia. Solo mi basterà accennar-

vi, ch'essa fu più volte, nel corso de' secoli, demolita, ricostrutta, aggrandita o diminuita da'suoi diversi padroni; e che la prima costruzione d'Augusto fu estesa d'assai da Tiberio e da Calligola, indi da Nerone, il quale vi fece la sua immensa e pazza *Casa d'oro*, grande quanto una grande città, senza che però potesse bastargli lo spazio del Palatino, e dovesse quindi valersi anche del Celio e della pianura interposta. Vespasiano e Tito distrussero in parte gl' ingrandimenti di Nerone, de' cui materiali si giovarono a costruire, l'uno l'anfiteatro Flavio or detto il Colosseo, l'altro le terme dette appunto di Tito. Domiziano aggiunse novelle decorazioni al palazzo, ruinate anche queste dall'incendio avvenuto sotto il regno di Commodo. Malgrado i guasti che vi fecero i barbari nelle prime invasioni, questo palazzo sussisteva ancora per gran parte nell' ottavo secolo; sicchè l' imperatore Eraclio vi fu coronato. Ma nel nono però lo troviamo demolito. Paolo III, pontefice erudito e poeta, fece in quel sito costruire, adoperandovi i grandi avanzi rimasti, una deliziosa villa con disegno del Vignola, che vi adattò la più bella fra le sempre belle sue porte. Abbandonato dopo quel sito, anche la villa convertissi in rovina. Ciò che rimane d'intatto del vecchio palazzo de' Cesari son tre grandi e curiose sale sotterranee appartenenti alla casa d' Augusto, alle quali si discende per comoda gradinata; sale che faceano parte della famosa biblioteca greca e latina fondata da Augusto. — Seguitando le traccie di tante costruzioni che ancor veggonsi sul terreno, assestò di questo immenso palazzo un lodevole ristauro il Bianchini nello scorso secolo; ma con più diligenza e sapere archeologico rifecero a'nostri giorni il lavoro il citato architetto sig. Tohn di Pietroburgo e l'archeologo sig. Ballanti di Roma.

Appartengono all'epoca d'Augusto molti altri avanzi d'edifizii, di cui farò qui rapidissimo cenno. — Son fra questi le solidissime mura che cingeano il foro alzato da Augusto in

Roma, di cui serbasi ancora l'ingresso in quella grande arcata che è detta ora *Arco dei Pantani*. Stava nel mezzo di questo foro il tempio di Marte Ultore, del quale si vedono ancora tre colonne alte quasi 50 piedi, che reggono magnifico cornicione.

Altro tempio a Marte Ultore avea pure fatto murare Augusto sul Campidoglio, ma di questo non si vedono più vestigia.

Fu parimente edificato da Augusto il tempio della Concordia sul clivo Capitolino, ed i recenti scavi ci porsero basi di colonne e ornamenti di squisito gusto, i quali valsero a provarci come sieno ben posteriori quelle ineleganti otto colonne che comunemente si chiamano del tempio della Concordia, e che appartengono all'epoca di Vespasiano.

Sotto il regno di Augusto vennero pure alzati, e il tempio di Saturno, detto da molti di Giove tonante, ristaurato da Settimio Severo, del quale vedonsi in piedi tre suntuose colonne corintie, e l'altro di Minerva ad Assisi che serba ancora intatto il pronao jonico, singolare pei piedistalli che stanno sotto le colonne, e finalmente il tempio consecrato a Roma e ad Augusto stesso nella città di Pola in Istria, che ha pure un pronao corintio di assai bella proporzione.

Delle altre infinite opere condotte sotto l'impero d'Augusto, che ci sono menzionate dagli scrittori e dalle iscrizioni, ma delle quali più non rimane vestigio, non è del mio scopo il far qui parola. Questo è ufficio dell'archeologia, più assai che d'una storia dell'arte desunta dai superstiti monumenti.

Malgrado i prodigiosi sforzi dell'architettura durante il regno d'Augusto, il chiudersi di questa epoca può venir riguardato come un principio di decadenza. Svetonio, che pur nota ciò, pretende che la causa debba esserne attribuita al desiderio che aveano gli artisti di piacere a Mecenate, l'amico e il favorito di Augusto, il quale (e ce lo disse Orazio in parecchie odi licenziosette) amava, fin nell'arte, la pompa effiminata e la ricchezza che nuoce a semplicità. Vitruvio stesso si lagna già

che le belle proporzioni di quelli che egli chiamava *ordini greci* fossero alterate; e biasima la moda introdotta allora, di porre ad ornamento delle pareti, mostri stravaganti, e ogni sorta di irragionevoli capricci. In questo tempo fu sempre data la preferenza al corintio, perchè degli altri due assai più sfarzoso. Ed è perciò che non troviamo applicato l'ordine jonico e dorico se non a pochissimi edificii, mentre il corintio si svolge in tutta la sua bellezza e raggiunge una magnificenza elegante, che sarà sempre prezioso esemplare agli architetti.

Le pratiche e le forme architettoniche rimasero sotto Tiberio allo incirca ciò ch'erano state nel regno precedente; molto più che questo imperatore non ad altro quasi adoperossi, se non a compire le costruzioni incominciate da Augusto, e a ristorare i monumenti che minacciavano rovina. Tiberio da sè fece però erigere in Roma un tempio, dedicandolo a quest'ultimo imperatore, e aiutò molte città così d'Italia che della Gallia, e di altre provincie dell'impero, a glorificare con altri tempii il suo padre adottivo.

Sotto l'impero di Tiberio si alzarono anche due archi di trionfo ai lati del tempio di Marte Ultore in onore di Germanico e di Druso suo fratello. Alla memoria di Germanico furono pure allora innalzati altri archi trionfali in Roma, sul Reno e sul monte Amano in Siria. Quindi gli venne eretto un sepolcro in Antiochia, ove fu arso il suo cadavere, ed un tribunale in Epidafna ove morì. Non rimanendo più traccia nessuna di questi monumenti, sarebbe inutile trattener su d'essi il discorso.

Sola opera costrutta sotto la dominazione di Tiberio, di cui rimangano considerevoli vestigie, sono gli alloggiamenti pretoriani fatti alzare da Sejano, celebre favorito dell'imperatore, vicino alla porta Nomentana. Ma null'altro d'importante ci dimostra adesso codesto monumento se non la robusta costruttura laterizia colla quale era murato.

Se Tiberio aveva in certo modo proibito che gli s'innalzassero tempii, Cajo Caligola, invece, che gli succedette, ne volle parecchi a sè consecrati, e con editto comandò che in essi gli si offerissero sagrificii come ad un nume. Ma poi troviamo ch'egli, al pari di Tiberio, poco protesse le arti, nè promosse la erezione di grandi opere di architettura. Le sole di utilità pubblica cui egli facesse dar mano furono due acquidotti, uno de' quali è quello che, per essere stato compito da Claudio, fu detto dell' Acqua Claudia. La vanità e l' orgoglio scossero però la sua indifferenza per le magnificenze architettoniche. Laonde stabilì di formare in Roma un gran circo nei campi vaticani, ove poi Nerone pose i suoi orti, e, a fine d' ornare codesto circo, fece venire dall' Egitto, al dire di Plinio, il gigantesco obelisco che fu nei tempi moderni trasportato sulla piazza del Vaticano. Comandò da poi la edificazione di due tempii sul Palatino, volendo che entrambi venissero consecrati a sè stesso. Inoltre dispose per sè una sfarzosa abitazione sul Campidoglio, a fin di potere, secondo egli diceva, conversar con Giove. Ma in seguito, stimando indegna cosa il far la seconda figura in quel soggiorno, rimproverò a Giove di essere stato il primo ad occupare il Campidoglio, e tosto eresse a sè stesso un altro tempio sul Palatino. Nè contento di sì matta e vanagloriosa grandiosità di opere, aggiunse un ponte che andava dalla detta sua casa al Campidoglio passando sulla basilica Giulia. Del ricordato palazzo di Caligola restano ancora saldissime muraglie.

Claudio successore di Caligola, benchè tacciato dagli storici d'imbecillità, pure fece intraprendere il compimento di varie opere pubbliche che erano rimaste incompiute sotto i Cesari precedenti, e ordinò fossero condotti tre vastissimi lavori idraulici che tornarono di somma utilità a Roma. Il primo fu il porto d'Ostia, compito poi da Nerone, di cui rimangono soltanto alcune tracce entro terra, distanti dal mare più

che due miglia. Il secondo fu l'asciugamento del lago Fucino, posto nell' antico paese de' Marsi, a fine di rendere a cultura tutto il terreno occupato dalle acque.

La terza grande impresa idraulica di Claudio, e più colossale delle due rammentate, fu l'incanalamento delle acque Claudia ed Aniene Nuovo. Sebbene Caligola avesse già fatta cominciare quest' opera, pure venne per gran parte condotta e quindi compiuta sotto Claudio, nell' anno di Roma 805, per quanto ne racconta Frontino. Di questo mirabile acquidotto, che in alcuni luoghi si elevava sino all'altezza di 109 piedi, rimangono ancora parecchi archi vicino a Roma, ed in Roma stessa fino sul monte Celio, ove aveano termine. Conservasi poi tuttora un grande e solido monumento legato a questo acquidotto che serviva di trapasso sotto al medesimo, e sono quelle arcate belle di austera semplicità, che veggonsi a porta Maggiore o Prenestina, e che son costrutte di gran massi di travertino congiunti insieme senza cemento di sorta.

In onore di Claudio, e probabilmente in riconoscenza delle tre accennate grandiosissime opere, fu dal Senato eretto un arco di trionfo, di cui furono rinvenuti avanzi presso il palazzo Sciarra.

Il dottissimo illustratore dell'architettura romana, il cav. Canina, limitò col regno di Claudio la terza epoca dell' architettura di Roma, affermando, che gli edifizii d' essa si fecero dappoi ragguardevoli più per la vastità e ricchezza loro, che non per *quella eleganza di proporzioni ed eccellenza di lavoro di cui erano state fregiate le opere erette nell' antecedente epoca*. Se ciò è giusto sotto molti riguardi, non induce però alla conseguenza che abbia a fissarsi una linea così fatta di demarcazione fra gli edificii di cui è discorso, da formarne un separato periodo dell' arte. Imperciocchè a giustificare tale separazione converrebbe che l' arte avesse mutati, se non

tutti, parecchi almeno de' suoi caratteri essenziali: il che non è, perchè se l'architettura romana si mostra più lussureggiante d'ornamenti al tempo di Nerone che non nella età precedente, ella rimane però la medesima nella ordinanza delle costrutture e nel suo sistema di ornature. Non avviene in essa ciò che vedesi accadere, p. e. nell'arte araba e gotica, di scorgerla, cioè, tramutarsi o modificarsi ogni volta che un elemento nuovo vi si annesti.

Io quindi, riconoscendo nella grande opera del Canina sull'architettura di Roma, la guida migliore a bene conoscerla, onorando quella sua vasta erudizione e quel suo fino criterio, non so consentire a codesta separazione di epoche, nè scorgo ragione di segnarle, se non all'età di Diocleziano, quando cioè, un nuovo elemento s'introdusse nelle costrutture romane, l'arco girato immediatamente sulla colonna. Perciò continuo la mia rapida corsa accennando agli edificii eretti sotto Nerone.

In sulle prime codesto imperatore sembrò, a dir vero, poco disposto a proteggere le arti, forse perchè sentiva allora tutta l'influenza della madre che gli rappresentava, essere lo studio della filosofia e delle arti non opportuno a chi dovea comandare, o meglio perchè imperavano troppo su di lui gl'insegnamenti di Seneca, il quale, tuttochè abitasse in suntuoso palazzo e fra tutte le dilicature del lusso, proclamava essere pittura e scultura indegne di entrare fra le arti liberali, ed anzi tali da doverle considerare elemento di corruzione, e stimava essere stata più felice quell'età in cui non erano ancora surti architetti: utopie rinnovate in epoche recenti dalla selvaggia musa di Rousseau, ma almeno nel Ginevrino non contraddette, come in Seneca, da una vita molle e sfarzosa.

Mostrò peraltro Nerone di non più badare a tale stoica severità di massime quando fece eseguire (turpe teatro alle sue insensatezze) uno sconfinato palazzo entro Roma, ed al-

tri nelle ville imperiali. Se in tutte queste opere pensò, più che tutto, a soddisfare il personale suo sfarzo, ebbe però in mira la pubblica utilità, quando volle fondato il porto d'Anzio, nobile e vantaggiosa mole, di cui rimangono ancora gigantesche rovine; presso le quali, altre rovine attestano la magnificenza di quella casa di piacere, ove Nerone volle celebrati splendidi giochi, perchè fosse festeggiato il nascimento della bambina, che avea avuta dalla moglie Poppea. Presso Baja veggonsi altre grandiose vestigia di antiche fabbriche, che si tengono avanzo dei bagni celebri erettivi da Nerone.

Quest' imperatore diede anche compimento ai famosi condotti dell'acqua Claudia, di cui già parlai, e murò un grande macello pubblico, che, foggiato a rotonda, venne chiuso da un triplice ordine di portici.

Gli storici ci ricordano con gran lode anche il vasto ginnasio e le terme annesse, che Nerone fece alzare pei giochi quinquennali, come pure ci lasciarono descrizioni del circo da lui costrutto nella valle vaticana. Le ricordate terme ebbero poi ampliamento da Alessandro Severo, e da quest' ultimo imperatore presero il nome.

Sotto il regno di Nerone uno spaventoso terremoto rovesciò Laodicea in Asia e Pompei nella Campania. Ricostrutte allora queste due città, soggiacquero in seguito ad altre sciagure, Laodicea al dente del tempo e all' ira degli uomini, Pompei alle lave roventi del Vesuvio. Ma intanto che le rovine dell' asiatica città restano poche e sconvolte, quelle della italiana si preservarono sotto l' onda rovente da poi impietrita, che vomitovvi sopra l' iniquo cratere; e quindi scoverte nel passato secolo, ci mostrarono compiuto il vivere pubblico e cittadino degli antichi Italiani; perchè non le sole costrutture rimasero per gran parte intatte, ma eziandio molte delle suppellettili domestiche e delle muliebri adornezze. Sui più importanti fra i monumenti di questa preziosa reli-

quia della vita pubblica e privata de'Romani faro qualche cenno particolareggiato nella lezione in cui mi addentrerò a considerare l'architettura romana nelle sue relazioni cogli usi di quel popolo. Ora proseguo toccando ancora degli edifizii alzati regnante Nerone.

Negli ultimi anni della sua dominazione uno spaventoso incendio divorò più che due terzi di Roma, distrusse un gran numero dei più pregevoli monumenti, e converse in cenere la maggior parte di quelle insigni opere di scalpello e di pennello che i Romani aveano rubate alla Grecia ed all'Asia. Nerone tentò riparare a tanti disastri, rifacendo a nuovo le contrade consunte dal fuoco e disponendole giusta disegno più regolare. Le vie furono meglio allineate, alzate meno le case, surrogata in fine quanto fu meglio possibile la pietra al legno, perchè le fiamme non più trovassero sì grande esca.

Dicono alcuni storici, ostili alla troppo esecrata memoria di quest'imperatore, ch'egli stesso facesse accendere l'incendio per darsi il merito di rifar con miglior ordine la città: barbaro concetto che, se vero, basterebbe esso solo a far fede qual mostro senza nome fosse quell'imperante. Il fatto però è molto dubbio, come è pur dubbia la tirannide immanissima di cui venne accusato Nerone dagli storici, specialmente cristiani.

Comunque sia, egli è certo che fu solo dopo l'incendio che Nerone ampliò la sua troppo famosa casa, la quale, chiamata in prima da lui *transitoria*, ebbe nome di *aurea* solo quando, rifattala dai danni del fuoco, la crebbe smisuratamente di luoghi deliziosi, e la abbellì con asiatico sfarzo. Questa riuscì tanto vasta da chiudere entro al suo ricinto boschi, stagni ed ogni sorta di ameni ritrovi. Per immaginare quanta fosse l'estensione e la ricchezza sua, basta por mente alle due seguenti indicazioni che gli scrittori latini, da'quali fu descritta, ci lasciarono. La statua colossale dell'imperatore era alta 120 piedi e surgeva in un cortile con tre file di portici per lato, lunghe un miglio.

Fra le singolarità poi del palazzo, vedeasi una sala da pranzo, nella cui vôlta era rappresentato il firmamento con gli astri, che, a mezzo di opportuni congegni, giravano di continuo. Gli architetti Severo e Celere furono i costruttori di questa, per certo più ricca, che bella opera. Di così pazza quanto grandiosa impresa pochi resti furono scoperti in varii luoghi al di sotto degli edifizii che anticamente vennero eretti sulle sue rovine, tanto sull'Esquilino, quanto nel piano della Regione IV. Ma considerevoli avanzi ne rimangono tuttora sotto le terme di Tito, e sono grandi camere già rinomatissime per le pitture che quasi intatte vi si rinvennero. Ad esse erano congiunte quelle conserve ancora in piedi, che son dette volgarmente le *sette sale*. Altre reliquie se ne scalzarono dappresso all'anfiteatro Flavio.

Brevissimi corsero i regni d'Ottone, di Galba e di Vitellio e senza importanza per l'architettura. Ma a compenso molto giovolla Vespasiano, il quale tutto rivolse il savio animo a riparare i monumenti pubblici e le fortificazioni della città. Nell'anno poi di Roma 823 egli incaricò il suo architetto L. Vestino a rifare il già ruinoso tempio di Giove Capitolino. Vittorioso intanto Vespasiano nelle guerre contro la Giudea, ebbe dal popolo e dal senato l'onore di un arco di trionfo, ove dovea figurare il nome di lui e del figlio Tito, il principale istromento di quelle vittorie, e specialmente del conquisto di Gerusalemme. Quest'arco dura tuttavia ben conservato, e colla sua, se non elegante, almeno molto solida costruzione, co' suoi egregiamente modellati bassirilievi, attesta che le arti battevano ancora savia strada.

Uno fra gl'importanti edifizii di Roma dovuti alla munificenza di Vespasiano, fu il tempio della Pace ch'egli decorò coi prodotti tratti dalle spoglie della Giudea, tempio di cui si tengono essere avanzi que' giganteschi arconi, che veggonsi nel Campo Vaccino presso la chiesa di s. Francesca Romana; seb-

bene vi sieno archeologi che con più di ragione li considerino reliquie di una basilica alzata da Massenzio.

Ma la più grande opera cui desse mano questo imperatore, fu l'anfiteatro, dal suo nome chiamato *Flavio*, e dai posteri, ammirati di tanta mole, detto il *Colosseo*, una per certo delle costruzioni più gigantesche che sieno nel mondo. Io qui non mi farò nè a descriverlo, nè a sottoporre ad analisi le varie parti architettoniche di cui va composto, giacchè impresa che domanderebbe un volume, e che da altra parte non sarebbe a voi di gran giovamento, imperocchè, per ben conoscere che cosa sia il *Colosseo*, in quanto a scienza statica, bisogna studiarlo sul luogo, e, in quanto a decorazione, non v'ha libro elementare di architettura che non ne abbia anche troppo parlato. E dico troppo, giacchè quegli ordinetti che rivestono i varii piani della esterna precinzione, furono soventi volte proposti a modello degli studiosi, senza che lo meritassero gran fatto, sendo dalla elegante semplicità e dalla corretta robustezza egualmente lontani. Di questa erculea mole è tenuto da alcuni architetto un Gaudenzio cristiano, da altri certo Rabirio.

Dopo questo di Vespasiano molti altri anfiteatri di simile forma vennero alzati sotto i Cesari susseguenti. Di parecchi ci rimangono giganteschi avanzi, che valgono a manifestarci compiutamente la costruttura e la decorazione di un genere di edificii amatissimo dai Romani. I più conservati e più degni di considerazione fra questi anfiteatri sono quelli di Verona, di Pola, di Capua e di Nimes.

Per lungo tempo fu creduto dagli archeologi che l'anfiteatro fosse edificio speciale ai soli Romani, ma scoperte recenti dimostrarono che anche in ciò i figli di Quirino erano imitatori degli Etruschi, i quali nelle pitture di Corneto ci lasciarono esempii de'giochi da'gladiatori dati entro ad uno steccato a gradini, che figura essere di legno. Altro monumento più osservabile e d'una autorità più decisiva, è un anfiteatro

di costruzione etrusca che vedesi scavato nel masso, vicino all'antica città di Suni.

Fattosi generale nell' impero romano l'uso dei combattimenti dati a pubblico diletto, vennero distinti in tre categorie. Quelli degli animali fra loro, che si diceano *venationes*; gli altri degli uomini a piedi e a cavallo chiamati *munera*, i terzi degli uomini contro gli animali. Silla e Scauro furono i primi che fecero entrar nell'arena libere le pantere e le tigri. Pompeo spinse in quel ricinto a pugnar fra loro venti elefanti, quattrocentodieci pantere e seicento leoni. Cesare, quattrocento leoni e quaranta elefanti. Numeri che si stimarono esagerati dall' amore al maraviglioso che domina quasi sempre negli storici di Roma, fino a che fu trovata esuberante riprova di tali racconti, in una iscrizione scoperta in Ancira, la quale dice chiaro, come Augusto, durante il suo regno, facesse pugnare dinanzi al popolo romano tremilacinquecento fiere d' ogni specie. Secondo Eutropio cinquemila, e secondo Dione, novemila furono le bestie feroci lanciate alla pugna quando da Tito fu aperto al pubblico il Colosseo.

In quanto ai veri combattimenti de' gladiatori, stimasi vi desse origine la costumanza antichissima d' immolare i prigionieri sulla tomba de'capitani, e gli schiavi su quella del padrone. Solo intorno all' anno 490 di Roma cominciaronsi a vedere uomini combattere e uccidersi fra loro, a fine di onorare, in così barbaro modo, i funerali degli uomini illustri. Ciò che da principio non era che accessorio di una ceremonia religiosa, finì col diventare un gioco che il popolo domandava con frenetico desiderio. — I gladiatori traevansi d' ordinario dai prigionieri di guerra, dagli schiavi condannati all' ultimo supplizio, ed anche dagli uomini liberi ridotti alla miseria. Gli imprenditori de'giochi li comperavano da certi negozianti di carne umana, che li custodivano in apposite case chiamate *ludi*, ove faceasi insegnare a quei miseri il maneggio delle varie armi di cui doveano nell'arena servirsi.

Eranvi molte classi di gladiatori, secondo le varie maniere del combattere, e ognuna aveva nome distinto. Quando prima di lanciarsi alla pugna essi doveano passare dinanzi alla loggia ove stava l'imperatore, ripeteano tutti questo lugubre saluto, *I destinati a morire s'inchinano*, o *Cesare, dinanzi a te*. Poi cominciavano il combattimento con armi smussate ovvero di legno, che diccansi *arma lusoria*. Bentosto veniasi a quelle vere, e allora lo sgozzare il compagno plaudivasi come onorevole vittoria, il cader ferito senza grida o contorcimenti, come dignitosa sconfitta, che premiavasi col battere frenetico delle mani e colle grida festose degl' innumerevoli astanti. Quando un gladiatore giaceva gravemente ferito e avea mostrato intrepido disprezzo della morte, il popolo gli accordava la vita. Se no, oppure se a quel capriccioso monarca prendeva ghiribizzo di numerare gli aneliti estremi di un corpo che muore nel vigor dell'età e della salute, chiudea il pugno drizzando il pollice verso il combattente, e gridava, *Recipe ferrum*; e il vincitore, obbedendo al cenno, scannava quel misero. Ucciso, gli schiavi lo arroncigliavano con uncini, e lo trascinavano fuor dell'arena. Prima per altro, un funzionario pubblico vestito da Mercurio lo toccava con un ferro rovente a fine di assicurarsi se proprio fosse ben morto.

Qualche volta gli anfiteatri servivano di naumachie, vale a dire preparavansi per giuochi, nei quali i combattimenti faceansi sull'acqua a mezzo di galere montate da gladiatori. L'arena allora convertivasi in lago, mediante appositi canali che l'acqua derivavano dai maggiori acquidotti della città. Anche in questo solazzo tutto finiva in ammazzamenti e in ferocie di ogni natura.

Ecco quali erano i più voluttuosamente bramati trastulli di questa società romana, vantata dà maestri come tanto civile. Nelle vicende politiche, guerre, stragi, rapine, soprusi; nelle cittadine, allettamento le compre agonie della morte, de-

lizia il sangue, non un pensiero di carità, di mansuetudine mai; non un ospizio ai poveri, non uno ospedale ai malati. Sola, che in tanta pubblica pompa di crudeltà ci guadagnasse, era l'arte, la quale dovendo erigere sontuosi edifizii ove magnifici apparissero gli orridi spettacoli di questo popolo sanguinario, dovea di continuo alzare moli tragrandi, al cui ingente lavoro supplivano le spalle di milioni di schiavi e l' oro delle predate città.

Nella ventura lezione seguiteremo la nostra rapida corsa sulla storia dell'architettura romana.

BIBLIOGRAFIA.

Desgodetz. — *Édifices antiques de Rome mesurés et dessinés* ec. (Parigi, 1779, in fol.).

Canina. — *Gli edifizii di Roma antica e sua campagna* ecc. (Roma, 1843, tre vol. in fol. grande).

Valladier. — *Raccolta delle più insigni fabbriche di Roma antica e sue adiacenze — con illustrazioni di F. A. Visconti* (Roma, 1826, in fol.).

Rossini. — *I sette colli di Roma antica e moderna con piante e ristauri.* (Roma, 1829 in fol.).

Platner e Bunsen. — *Beschreibung der Stadt Rom.* — (Stoccarda, 1829-37, tre vol. in 8.vo).

Canina. — *L'Architettura Romana descritta e dimostrata coi monumenti.* (Roma, 1834-38. V. Parte I e l'Atlante).

VIGESIMATERZA LEZIONE.

L' architettura romana da Tito sino a Costantino, cioè dal 70 dell' Era sino al 323.

Al munificente Vespasiano succedette il non men generoso figlio Tito, della cui clemenza rimase ne' posteri proverbiale la fama. Due terribili avvenimenti contraddistinsero i primi anni del regno suo, l'eruzione del Vesuvio che coprì di lave Ercolano, Pompei e Stabia, ed un incendio così esteso entro Roma, che ne rimasero consunti numerosi edificii pubblici, fra i quali il tempio d' Iside, quelli di Serapide e di Giove Capitolino, i Portici di Nettuno e di Ottavia, le terme di Agrippa, ec. Tito volle riparare a sue spese così gravi disastri, ma trapassò senza aver veduto compiersi nè i numerosi ristauri ordinati, nè quelle magnifiche terme ch'egli avea fatte costruire sull' Esquilino, valendosi dell' area stessa adoperata da Nerone per la sua *Casa Aurea*. Queste terme dissotterrate in parte sul cominciare del secolo XVI, ci diedero il Laocoonte ed altri troppo ammirati marmi antichi, e cogli ornamenti fantastici dipinti sulle pareti loro, valsero ad ispirar Raffaello, perchè inventasse i ricchi e gentili ornamenti delle logge vaticane.

Appena Domiziano sussegui nel dominio a Tito, fece ricostruire più magnifico che mai il tempio di Giove Capitolino:

adoperò, inoltre, perchè fosse scavata una naumachia presso il Tevere, riparato il gran circo, disposto uno stadio per la corsa, e un odeo per la musica. Accrebbe sul Palatino la reggia, facendovi murare dal suo prediletto architetto Rabirio, nuovi portici e nuove basiliche e quell'aula detta *Adonide*, la quale era circondata da giardini secondo il costume degli Assirii. Infine spiegò un lusso emulo a quello dei monarchi dell' Asia nella sua villa d'Albano, ove, come ad Atene, volea celebrate le feste panatenaiche in onore di Minerva. Delle vaste opere intraprese da questo imperatore in Albano pare sia ancora testimonianza il famoso per erculea solidità, emissario di quel lago, che serve anche oggidì a scaricare, quando ve ne sia mestieri, le troppo abbondanti acque. Di questa sontuosa villa era senza dubbio parte l'ancor superstite *Ninfeo* scavato entro alla roccia e rivestito, con gentile acconcezza, da muraglie ad opera reticolata. Avendo Domiziano riportate grandi ed utili vittorie contro i Daci, gli vennero eretti per tutte le regioni di Roma *Giani* ed archi di trionfi. Uno di questi giani (nome che si dava agli archi che avevano quattro fronti) credesi sia quello ancor sussistente e conservatissimo vicino a S. Giorgio in Velabro.

Nerva, più che ad altro, s'adoperò a condurre a fine gli edifizii di utilità pubblica cominciati dal suo predecessore. Diede quindi l'ultima mano al foro che univa l' antico di Cesare a quello d'Augusto, e perciò fu detto *transitorio*. Di questa vasta opera rimangono ancora, vicino all'arco de'Pantani, due colonne corintie, belle di proporzione e d' intaglio, e reggenti uno stupendo cornicione risaltato sovra ogni colonna. Nerva incaricò anche l'architetto Frontino di risarcire tutti gli acquedotti di Roma e di regolare il corso delle acque nella città, quel Frontino a cui dobbiamo l'accurato libro sugli acquidotti, in cui distesamente espose eccellenti regole sul robusto costruire de'Romani, e ci è data notizia di tante fabbriche ora perite.

A nobilissimo splendore lanciò l'architettura Trajano colle molte e sfarzose costruzioni a cui intese, tanto in Roma, che in parecchie fra le principali città dell'impero. Pose cura particolare alle strade, agli acquidotti, ai ponti, riparò il circo Massimo, condusse il porto d'Ostia, che scorgesi in parte conservato con molte delle costrutture le quali circondavano i sei grandi lati di cui esso componevasi. Altro porto aprì a Civita Vecchia nel luogo detto anticamente Centocelle; un altro ad Ancona, di cui rimane un de'moli su cui gli Anconetani perpetuarono la memoria della imperiale munificenza, dedicando a Trajano quell'arco di trionfo, che vedesi colà ancora in piedi, e che senza dubbio deve contarsi come uno de'più belli rimastici. Celebre del pari è un ponte sul Danubio fatto costruire da questo imperatore sul progetto dell' architetto Apollodoro di Damasco, alla cui direzione affidò anche tutti gli edificii civili che in Roma si alzavano a spese del pubblico erario. I più suntuosi fra questi furono un odeo, le terme tanto da Pausania lodate, e sopra tutto il foro situato fra il Quirinale ed il Campidoglio. Era questa una vasta piazza quadrangolare accerchiata da portici e fiancheggiata da due emicicli. Entro ad essa elevavasi la Basilica Ulpia, la più elegante di Roma, una spaziosa biblioteca e la celebre colonna coclide, ancora intatta, i cui stupendi bassirilievi, disposti a spira nello esterno, rappresentano i principali avvenimenti della guerra contro i Daci. Tale colonna venne poi destinata a sepolcro dello stesso Augusto che l'avea fatta erigere.

Di questa insigne riunione d'edificii alzati da Trajano, veggonsi ora grandiosi resti fra il Campidoglio e il Quirinale, i quali mostrando al posto molti de'rocchii di colonna che formavano la Basilica Ulpia e la disposizione stessa, a quella assegnata nelle celebri tavole capitoline, permisero agli architetti di tutto tracciarne il piano, e di rilevare anche quello dell' intiero foro.

Rispetto alle terme edificate da Trajano, queste si collegavano a quelle di Tito, e formavano così un corpo d'edificii di magnificenza eguale alla vastità. Trajano, al pari di quasi tutti i predecessori suoi, fondò molte città nell' Asia Minore e in altre provincie dell'impero, città ora quasi intieramente scomparse. Allorchè questo generoso imperatore morì a Selinunte nella Sicilia, gli fu elevato in Roma un arco di trionfo vicino all'anfiteatro Flavio, in memoria delle ultime vittorie sue. È opinione che questo arco, in gran parte mutato in ciò che riguarda le sculture, sia quello stesso che dedicato poi a Costantino, vedesi ancora vicino al Colosseo. Altro arco di trionfo in onor di Trajano rimane a Benevento, ed è, a parer mio, di tutti il più magnifico, perchè ricchissimo di opere di scalpello di ottimo stile, e con belle e larghe divisioni, specialmente nella parte inferiore, giacchè non veggonsi sotto delle colonne quegli importuni piedistalli a risalto che le fanno apparir sì magre, ma invece ampii stilobati che lasciano tutta la mole spiccar seria e ben assodata. Sotto l'impero di Trajano furono anche erette alcune ville private che dovettero riuscire suntuosissime, se dobbiamo fidarci delle descrizioni rimasteci. Una è quella del Laurentino che apparteneva a Plinio il giovane, e che egli stesso ci descrive minutamente, l'altra è la villa di Manlio Vopisco in Tivoli, di cui parla a lungo Stazio, e che ci mostra coi ruderi ancora sussistenti, come fosse opera colossale.

Lo stesso Plinio, che da Trajano era stato spedito ad amministrare le provincie orientali dell' impero fece, per ordine di lui risarcire ed alzare sontuose fabbriche in Nicomedia da architetti greci che Trajano considerava come più valenti de' suoi romani.

Ma degli edifizii eretti sotto questo benefico Cesare abbastanza, perchè a noverare soltanto quelli nominati dagli scrittori, se ne farebbero pagine parecchie, e senza frutto, perchè più nulla rispettò il tempo.

Se durante la dominazione di Trajano l' architettura vestì uno stile non affatto scevero da licenze, e talvolta intrarotto da minuzie, pure ella apparisce, se m' è lecito il paragonare, quasi bella matrona un po' riboccante di fregi sì, ma pur di carattere tutto romano, e testimonianza delle romane pendenze alla pompa monumentale. Non così sotto Adriano, il quale si abbandonò ad un eclettismo soverchio nelle opere da lui fatte alzare, e quindi si piacque di riempire la metropoli di edifizii d'ogni stile, anche il più dissonante all' indole della nazione. Adriano poi volea di simil guisa manifestare, non solo la sua grande erudizione in fatto d'arte, ma la sua abilità pratica nel maneggiare il pennello e sopra tutto la sesta. Sicchè parecchi degli edifizii alzati negli anni del suo regnare l' ebbero ad architetto. Tale fu quel tempio così detto di Venere a Roma, di cui veggonsi tuttora in piedi qualche muraglie e un pezzo delle due absidi interne. Era esso un magnifico pseudo-diptero, diviso allo interno in due celle disposte a modo, che si toccassero, colla parte convessa, i due emicicli delle absidi. Narrano gli scrittori latini che, compiuto dall'imperatore l' edificio, ne mandasse il disegno a quell' Apollodoro, sì rinomato nell' arte (il quale allora subiva la pena dell'esilio inflittagli già da Trajano) affinchè egli apprendesse che anche senza di lui Roma poteva aver belle fabbriche. Ma Apollodoro rispose senza veli, che se le statue delle due dee, poste a sedere entro ai nicchioni, si fossero rizzate in piedi, si sarebbero schiacciate il capo contro la vôlta, per sì fatto modo questa appariva bassa rispetto all' altezza loro. Tale epigramma costò ben caro al troppo sincero Apollodoro, perchè l' imperatore adirato gli fece tosto troncare il capo.

Adriano, liberatosi colla mannaia del temuto suo critico, continuò a farla da architetto in molti altri tempii di Roma. Uno p. e. ne eresse in onor di Trajano, altri alle donne di sua famiglia. Nelle provincie poi disfogò questo suo genio costrut-

tivo fino al delirio, giacchè aprì larghe breccie nell' erario, breccie però che i provvidi imperatori sapeano riparare prontamente con ricche conquiste. Francia, Inghilterra, Spagna, la Sicilia, la Siria, la Palestina, l' Africa, provarono più o meno le murali largizioni di Adriano. In Inghilterra, fra le altre, alzò egli un muraglione lungo ottanta miglia, difeso da un fosso al di fuori e da una controscarpa di terra al di dentro, e protetto da torri a quando a quando; specie di colossale cortina, dietro cui i legionarii di Roma poteano comprimere i conati di ribellione degl' irrequieti britanni. Viene attribuito ad Adriano anche quel magnifico monumento quasi interamente conservato in Francia, che vedesi a Nimes, e che è conosciuto sotto il nome di *Maison Carrée*. Tiensi esso come la basilica che il nominato imperatore dedicò, nel 122 dell' era, a Plotina moglie di Trajano, alla quale doveva egli il regno. V'hanno però antiquarii, che appoggiati ad una iscrizione trovata nelle vicinanze, stimarono questo mirabile edificio fattura dell'epoca di Augusto e non già basilica, ma tempio. Ma tali archeologi, non posero, secondo il parer mio, la necessaria attenzione allo stile, il quale manifesta chiaramente nei profili certa pendenza alla ricchezza esuberante piuttostochè alla nobile semplicità. Basti solo il dire che i modiglioni della cornice son posti a rovescio della lor posizione abituale, giacchè la parte che dovrebbe essere applicata alla muraglia, lo è invece al di fuori, licenza che non si trova mai nella bell'epoca dell'architettura romana, e che è, per contrario, assai frequente negli edifizii posteriori. Questa o basilica o tempio che fosse, è un esastilo pseudo-diptero d'ordine corintio, di elegantissime proporzioni, a cui dà spiccata bellezza un frontone, che pe' suoi rapporti, è da tenersi un de' più armonici dell' antichità.

Ma, più che in altro luogo dell' impero, fu in Grecia che Adriano intese a vaste e suntuose costruzioni. In Atene compì il celebre santuario di Giove Olimpico, cominciato sotto Pi-

sistrato, lo circondò di estesissimi portici, l'ornò di un numero tragrande di statue che volle dedicate al suo nome. Di questi lavori, fatti eseguire da Adriano a fregio dell'insigne monumento, rimangono ancora qualche ruderi di bello stile, e fra gli altri un capitello corintio che tiene il mezzo fra la maniera greca e la romana. Secondo Pausania, questo imperatore alzò pure in Atene i tempii di Giunone e di Giove Panellenio, un Panteon, un portico di centoventi colonne di marmo, decorato da pitture, da dorature, da statue, da incrostamenti d'alabastro, e infine un ginnasio vastissimo. Di tante moli poco o nulla rimane, salvo un arco di trionfo, il quale, a dir vero, non manifesta grande purezza di gusto. Intanto che Adriano sfoggiava larghezza di spese nelle fabbriche ateniesi, i suoi funzionarii vi prodigavano anch'essi ingenti somme. Fu allora che Erode Attico alzò uno stadio magnifico con sedili di marmo, e quell'odeo al piede dell'Acropoli di cui si vedono ancora molte reliquie.

L'Egitto al paro della Grecia ebbe molto a lodarsi della munificenza d'Adriano. Colà egli fondò una città chiamandola Antinoe, in onore della più adulata abbiettezza che serbi la storia, cioè in onore del giovinetto Antinoo. Di questa città conservansi ancora bei rimasugli corintii che vennero ultimamente disegnati ed incisi da una società d'architetti inglesi.

Ma le opere più grandiose cui questo imperatore desse mano, furono, in Roma, il mausoleo ov'egli destinò di avere sepoltura ed il ponte Elio che a quello conduceva; a Tivoli, la vastissima sua villa da lui detta Adriana, e a Capua l'Anfiteatro. Siccome di queste quattro opere avanzano ancora reliquie, che ben lasciano riconoscere l'antica magnificenza loro, così ne dirò brevemente alcuni particolari.

Il Castel Sant'Angelo, come lo vediamo oggidì, non è altro che il nocciolo, per così dire, di quel mausoleo che Adriano avea voluto alzare a sè stesso, ornandolo con la

maggior pompa che all'arte fosse consentita. Al dire di Procopio, che ce ne ha lasciata la descrizione, rammentava colla sua forma la famosa tomba di Mausolo nella Caria, e più ancora i roghi piramidali su cui soleansi da'Romani bruciare i cadaveri dei loro imperatori. S'appoggiava sopra un basamento quadrato, adesso sepolto nel terreno. Al di sopra di questo grande stilobate s'elevava un piano rettangolare di architettura dorica, in cui erano scavate le camere sepolcrali. Il secondo ordine foggiavasi circolare, e dovea essere ornato da colonne joniche. Il terzo corintio, surgeva in ritiro dal precedente, aiutando così la figura piramidale compiuta da una specie di tumulo a scaglioni digradanti, a cui era vertice una gran pigna.

A questo magnifico sepolcro guidava un gran ponte che l'imperatore avea fatto gettar sul Tevere, e ch'è per gran parte l'attuale ponte Sant'Angelo, costruzione erculea, durata indenne all'urto de' secoli. Esso offre tre grandi archi compresi fra due più piccoli ed è costrutto in pietre quadrangolari. I piloni, come di solito nei ponti romani, presentano un angolo alla corrente del fiume. Quelli di mezzo andavano soverchiati da piedistalli su cui spiccavano statue di eletti scalpelli.

L'eclettismo architettonico d'Adriano potè libero disfogarsi nella grandiosa villa ch'egli si preparò a Tivoli, giacchè volle che tutti gli stili di architettura fino allor noti vi fossero colà rappresentati da splendidi edifizii. Il liceo, l'accademia, il pritaneo, il pecile, teneano la maniera greca, il canopo invece ed il labirinto, la egizia; le terme, il teatro ed il quartier dei soldati, la romana. Tanta grandezza or trasmutossi in rovine, dalle quali però si rileva che la villa girava quasi dieci miglia d'Italia, e che era fregiata da per tutto di una singolare magnificenza, di cui rimangono testimonianza fregi di stucco di finissimo gusto. Così grande era la quantità delle statue e de' bassi rilievi da cui vedeasi decorata, che quasi tutti i musei d'Europa trassero di là parecchi de' marmi onde

vanno forniti; ma specialmente il Vaticano, il quale dalla Villa Adriana tolse principalmente que' simulacri di stile egizio che ornano il museo di questo nome, simulacri che, per la più parte, furono fatti eseguire dall'imperatore ad imitazione dell'antica maniera usata in Egitto.

Meglio puossi giudicare qual fosse la magnificenza di Adriano dall'anfiteatro di Capua, perchè giganteschi ruderi ne avanzano, e ancor sussiste parte del porticato esterno, condotto sulla maniera dorica, ma, a dir vero, nè correttamente nè elegantemente trattata. Parecchi dottissimi archeologi negano che questo teatro fosse da Adriano alzato, e difatti le iscrizioni colà trovate danno testimonianza come venisse edificato prima di lui dalla Colonia Giulia, e come egli vi aggiungesse soltanto le statue e le colonne; ma riflettendo che queste sono le parti le quali meglio poteano servire alla decorazione di un anfiteatro, è da darsi il maggior merito di tal mole all'imperatore di cui v' intertengo.

Per tanto lusso di fabbriche fu Adriano celebrato a ragione dai contemporanei, i quali vedendo su quasi tutti gli edificii il suo nome, o come fondatore o come riparatore, diceano che egli somigliava all'ellera, la quale si scorge arrampicata su tutti i muri.

Gli artisti adoperati da lui continuarono i lor lavori sotto il regno pacifico di Antonino, che donò all'architettura uno de' più bei monumenti di Roma, del quale rimane ancora il maestoso portico dinanzi alla chiesa di S. Lorenzo in Miranda. Era questo un dì il tanto celebre tempio d' Antonino e Faustina, di cui tutti conoscete e le grandiose colonne e il fregio, sì di frequente ricopiato dai cinquecentisti e dai moderni imitatori, e il profilo del cornicione, bello di elegante robustezza.

Marco Aurelio, filosofo di stoica severità, era poco disposto a proteggere le arti, giacchè ne considerava i prodotti co-

me inutil lusso e causa di corruzione; perciò, all'infuori di un tempio alzato a Faustina, di un secondo che il popolo gli consecrò, e di cui veggonsi superstiti quattordici magnifiche colonne nella fronte dell'attual dogana di Roma sulla piazza detta di Pietra, e della colonna coclide che torreggia nella piazza chiamata da essa *Colonna,* null'altro d'importante fu eretto durante il suo regnare. Questa colonna, dedicata dal senato a Marco Aurelio in memoria ed onore delle vittorie da lui riportate sopra i Marcomanni, è una imitazione della traiana, e com'essa porta nello scapo, girati a spira, bassorilievi in cui stanno espressi i fatti della guerra germanica. Le sculture come le membrature architettoniche hanno merito sì, ma si mostrano di molto inferiori a quelle dell'altra colonna di Traiano di cui toccai testè.

All'epoca di questo imperatore vennero pure alzati i tempii sì riccamente ornati del Sole nella città di Balbeck, detta allora Eliopoli, de' quali durano tuttavia grandi reliquie. Fregiati nello interno come nello esterno da colonne corintie, portano il seme di quella riboccante e rigogliosa decorazione, che più tardi degenerò in delirio. Essi presentano poi un fatto non abbastanza avvertito, a quanto mi pare, dagli storici dell'arte, fatto che, senza dubbio, merita molta considerazione. In alcuni tabernacoli a nicchia vedesi spezzato il cornicione dell'arco, e costretto a girare intorno di questo alla maniera usata sulla fine del cinquecento. S'inspirarono forse a simile esempio Michelangelo e i suoi corrotti seguaci? No; perchè i tempii di Balbeck par che non fossero dai viaggiatori visitati, od almeno disegnati, prima della metà del secolo XVIII. Si presentò forse alla mente lo stesso concetto tanto agli antichi che ai moderni corruttori? Non saprei dirlo: questo è certo che altri fatti ci provano così a Balbeck come a Palmira ed a Petra, che l'architettura romana serbava colà il tipo delle sconvolte licenze che noi diciamo immaginate dalla ghiribizzosa fantasia de' no-

stri barocchi, ma che probabilmente ebbero la prima origine loro dalle troppo fantastiche decorazioni dell'Asia antica.

All'epoca degli Antonini contano la edificazione loro parecchi de' più bei monumenti gallo-romani, come, ad esempio, il ponte di Gand, gli archi trionfali di Cavaillon, di Saint-Remy, d'Orange, di Saint Chamas, e parecchi altri sparsi nella Francia meridionale.

Sotto i successori di Marc'Aurelio, l'architettura cammina rapidissima alla sua decadenza, ed è forza giungere fino al regno di Settimio Severo per trovar edificio d'importanza. Questo principe per altro, anzichè disposto a costruire fabbriche, lo fu più ad atterrarle, perchè a Bisanzio fece radere al suolo e le magnifiche terme, e i teatri, ed altri pubblici stabilimenti. Del poco che fu eretto sotto il regno di lui in Roma non rimane se non l'arco di trionfo al piede del Campidoglio, che il senato ed il popolo consecrarono a Settimio vincitore degli Arabi e degli Adiabeni. Il tanto scialo di bassirilievi e di fregiature, che v'è in quest'arco, ne fa apparire ancor più secca la composizione, già di per sè istecchita pel miserando partito delle colonne cacciate a ridosso de' piedistalli, e coronate magramente da un cornicione in risalto.

Un altro arco dedicato a Settimio Severo sussiste tuttavia, ed è quello vicino a San Giorgio in Velabro, dalla cui iscrizione si rileva come i banchieri e i negozianti del Foro Boario lo consecrassero all'imperatore, alla moglie di lui Giulia Pia ed ai figli Geta e Caracalla. È una misera produzione, col solito difetto dell'epoca, un subbisso cioè d'ornamenti male scolpiti e peggio campeggiati, su spazii che non danno alcun riposo all'occhio. Si vede chiaro che l'arte era giunta a quel momento in cui, non potendo conseguire la semplicità del bello, tentava guadagnare ammirazione col trabocco della ricchezza.

Da Caracalla poco fu costrutto, se badiamo al numero degli edificii, molto se teniamo conto della mole di un solo, perchè

a questo Cesare si devono quelle famose terme *Antoniane* di cui rimangono gigantesche vôlte e muraglie fra il Celio e l'Aventino, presso porta San Sebastiano. A mostrare quanto fossero sfarzose, basti il dire che contenevano cento sedici vasche di preziosi marmi, e i muri erano per tutto coperti di bassirilievi, di bronzi dorati, di rabeschi e di pavimenti contesti di mosaico a varii spartimenti, de' più ben combinati. Questo è l'unico fra gli ornamenti che ancor si conservi in molte parti intatto, e per dir vero, il merito si mostra superiore alla fama. Gigantesche muraglie rimangono ancora ad attestare la grandezza sconfinata di queste terme, la cui pianta ancora fuori tutta dal suolo, permise che Palladio la ritraesse quasi per intero. Altri architetti dopo di lui aggiunsero al suo lavoro parti rilevantissime; ma a lui resta sempre il merito di aver saputo indovinare, fra le macerie, quella magnifica distribuzione di sale e di portici, che attesta l'alta sapienza architettonica dei Romani.

Nulla fece per l'architettura Macrino, molto invece Eliogabalo, il quale volle alzati parecchi tempii al Sole, ch'egli, da quel matto ch'era, considerava come suo padre. Di più costrusse vaste terme sul Palatino, ove (sentite follia!) avea innalzato un'eccelsa torre, dalla quale egli si proponeva lanciarsi, se gliene venia fantasia, per darsi alla spedita la morte. Finì anche le terme di Caracalla, e fece murare altri bagni pubblici.

Molti circhi e teatri ed anfiteatri volle murati Alessandro Severo. Poi abbellì Baja vicino a Napoli di ricche costruzioni, gettò ponti colossali sui più gran fiumi dell'impero, riparò i danneggiati, fondò infine granai pubblici e bagni in tutte le città che ne mancavano.

Nulla d'importante troviamo si edificasse in Roma da Massimino sino a Gallieno o, a meglio dire, sino a Quintillo, cioè per lo spazio di oltre 35 anni; ed era ben naturale, perchè le invasioni de' barbari, già cominciate, forzavano lo Stato a

Digitized by Google

provvedere alle fortificazioni piuttosto che ad edificii di lusso. Par che la porta de' Borsari a Verona sia di questa epoca: cert'è che quanto essa appalesa solida costruttura, altrettanto manifesta pessimo gusto nei profili. È probabile non sieno di molto anteriori le porte di città che ancor si conservano ad Aosta, a Nimes, ad Autun, e quell'arco dei Leoni nella stessa Verona, il quale, più assai che porta, sembra essere stato un arco di trionfo. Tutte queste porte, bifore o semplici che sieno, mostrano superiormente un ordine di archetti aperti a finestra che manifesta evidentemente, come sia imitazione di quelli ancor sussistenti nelle porte etrusche di Perugia, di cui già feci parola.

Più florida assai era allora l'architettura in Oriente, come ce lo provano gli atrii, i portici e i tempii ancor durati contro l'ira del tempo, a Palmira nella Siria. Sono vôlte stupende, più per ricchezza che per eleganza di lacunari, e colonne corintie di agile proporzione: ma vi si desidera però quella grandiosa sobrietà che fa sì dignitosa l'architettura di Augusto. Incominciati questi tempii da Odenato, uno de' più ricchi patrizii di quel ricchissimo emporio di tutte le merci dell'Oriente che era la siriaca Palmira, furono compiti ed ornati da Zenobia, e più tardi risarciti da Aureliano, quando, nell'assediar Palmira, li avean guasti i suoi eserciti.

Pare che questo imperatore traesse dalla Siria, insieme ai tanti tesori, anche lo stile delle costruzioni, perchè in Roma volle consacrato un tempio al Sole imitando le forme di quello celebre di Palmira. Se ne vedono le reliquie vicino ai così detti giardini di Sallustio, o, a meglio dire, nell'attuale del palazzo Colonna e son notissime sotto il nome di *frontespizio di Nerone*. Sono da tenersi o contemporanee o di poco anteriori ad Aureliano le ricche costrutture che ruinose stanno ancora nel sito ove sorgevano le tanto floride città di Patara, di Jasso, di Telmisso nella Licia, di Afrodisia, di Labranda e di Milasa in

Caria, di Laodicea, di Pessinunte e specialmente di Aizani in Frigia, ove si ammira ancora il magnifico tempio di Giove, mirabile pel ricchissimo suo cornicione.

Tutte queste rovine somigliano troppo nei loro ornamenti allo stile degli edifizii palmireni e di Eliopoli, per non dover credere che sieno state erette nell' epoca stessa le costrutture che le portavano.

Per la ragione medesima debbonsi attribuire a questa età le ante corintie dell'Augusteo di Ancira, periptero magnifico di cui sussiste ancora una porta, parte della cella, ed un fregio pomposo per ghirlande squisitamente intagliate.

Non furono probabilmente alzate in diversa epoca neppure le romane edificazioni, di cui s'incontrano grandiosi avanzi fino dentro all'Armenia, a Karni e presso Erivan.

Il primo regnante, dopo Aureliano, che abbia lasciato costrutture degne di nota, se non per la bellezza, almeno per la vastità, fu Diocleziano. Le sue terme erano le più vaste di Roma, e quel che ne resta forma ancora la più gigantesca rovina di quegli edificii da giganti, che gl'imperatori soleano sollevare a pompa del despotico trono. La gran sala centrale, siccome la più conservata, fu convertita da Michelangelo nella chiesa della Madonna degli Angeli. E a veder le antiche gravi colonne di bel granito di Siene ed il libero archeggiar delle vôlte, essere intrarotto al fantastico aggrovigliarsi dei ricci barocchi, coi quali il Buonarroti piacevasi inghirlandare le sue fabbriche, si viene nella persuasione che mal non vedessero coloro i quali affermarono, essere stato il gran genio della Sistina un erculeo pittore, uno statuario originalissimo, ma uno sbrigliato architetto. — A ben conoscere quanto regalmente magnifiche fossero quelle terme, bisogna guardarne la pianta quale ce la diede il Palladio (1) e più, girar quelle vuote ca-

(1) Ho gran sospetto che il Palladio si giovasse, per la misurazione di queste terme, di un magnifico disegno in pergamena che ne avea fatto molti anni prima

verne, un tempo sale ricchissime. Non è possibile uscir di là senza un'impressione di profonda maraviglia, la quale finisce a domandare alla storia, che cosa mai facessero quei regnanti di tante terme, e, tutte sì vaste, sì ricche, sì parate a moltiplicità di diletti, e più che di diletti, di vizii! E la storia risponde che servivano a far che il popolo si tuffasse spensierato nell'intemperante sensismo a cui tutte le plebi intendono ansiosamente. Il *pane e spettacoli*, politica dei Cesari di Roma, era il dramma a cui le terme faceansi teatro; e colà infami donne, gladiatori, cinedi, cantando, giuocando, in ogni più abbietto vizio insozzandosi, aspettavano indifferenti la crescente dissoluzione del grande Impero. Abbandonate nei secoli medii le terme, perchè abbandonata Roma dai deboli imperatori dell'Oriente, esercitarono però, anche fatte rovina, una grande influenza sulle pubbliche costrutture orientali. Sicchè troviamo in Costantinopoli, in Atene ed in molte città di Grecia, chiese del medio evo che ricordano gli *eci* e gli atrii delle terme imperiali. Misurate poi queste rovine nel cinquecento, specialmente per opera del Palladio, valsero a persuadere gli architetti che la pianta, anche d'una casa privata, dovesse tenersi tanto più buona quanto più arieggiava alla distribuzione delle terme.

Rinata la frenesia per l'antico, sulla metà dello scorso secolo, gl'inclassichiti compassi si posero a studiare quelle piante sfarzose, e le riprodussero, più o meno servilmente, in que' tanti concorsi che ogni anno s'aprivano dalle accademie, proponenti edificii sconfinati di reggie e di bagni pubblici, che il buon senso delle popolazioni non volle però mai costruire

Francesco da S. Gallo, disegno che serbasi fra i numerosi e magnifici della Galleria degli Uffici a Firenze: — su questo disegno sta scritto: — *Questa era l'entrata di queste terme lo quole io Francesco da S. Gallo feci in Roma l'onno 1518.* — V'hanno però alcune differenze di misura, o piuttosto di proporzione, fra la icnografia del S. Gallo e quella del Palladio, ma queste differenze non bastano a diminuire il sospetto da me esposto, perchè e la distribuzione, e le infilature, e la forma dei locali, son le identiche che trovansi nella pianta del Palladio.

di pietra, perchè il buon senso delle popolazioni si accorse, che se magnifici pur erano quei progetti, tornavano compiutamente inutili ai mutati bisogni sociali.

Sotto il regno di Diocleziano l'architettura subì un tramutamento che i rigidi precettisti non mancarono di marchiare siccome indizio di barbarie profonda, perchè contrario agli esempii di Grecia e ai precetti di Vitruvio. Fu allora che, forse per la prima volta, venne usato, nelle costruzioni di gran mole, l'arco incurvantesi immediatamente sulla colonna. Il primo esempio di rilevanza lo troviamo nel palazzo di Diocleziano a Spalatro, ove l'Imperatore, deposta la pesante porpora, viveva ozii lieti piantando fagiuoli. Ma quella novità che arieggiava un sistema già vecchio nell'Asia, era poi veramente una depravazione dell' arte, o piuttosto miglioramento, che molto giovasse all'uso degli edifizii? Io tengo a quest' ultimo avviso e mi appoggio sulle seguenti ragioni, che qui espongo epilogate, avendole più distesamente discorse in altri miei scritti.

Le costumanze politiche e pubbliche de'Romani li obbligavano a tenere nelle basiliche e nei fori ampii i portici e quindi larghi gl'intercolonnii. Per aver poi più facile il transito, disponevano quest'ultimi larghissimi anche nei peristilii e negli atrii delle case private. Gli architetti romani erano talmente persuasi che senza una considerevole distanza fra l'una e l' altra colonna non fosse possibile provvedere al comodo dei transitanti e goder luce copiosa nelle stanze terrene, che piuttosto d'avere intercolonnii stretti con architravi monoliti, preferivano gli architravi di legno. Può aversene la prova in molte delle case di Pompei, ma specialmente in quella detta del Poeta Tragico. Conoscevano però che l'architrave di legno, gravato da muraglie, non era in grado di durare a lungo, o domandava almeno frequenti riparazioni; giacchè pare che in que'tempi s' ignorasse il sistema di armare le catene di sostegno con

braccia incastrate ad angolo che ne sminuissero il peso. Allora tentarono ripiegare al grave inconveniente, gettando un archetto dall'una all'altra colonna, poi riempiendo di muratura il sott'arco, per rivestire in seguito tutta la fronte, come il soffitto dell' architrave, di una impellicciatura di marmo. Ciò produceva il vantaggio che gli architravi nè si spezzassero nè infradiciassero. Ma anche questo ripiego offeriva qualche sconcio rispetto alla solidità, e molti più per ciò che riguardava a bellezza.

Quella trabeazione, composta di semplice impellicciatura e quindi sostenuta cogli arpioni, non si reggeva a lungo. Spesso qualche pezzo spostavasi; quindi o rovine o gravi spese nei rifacimenti. S'aggiunga che, dovendosi mantenere tanto largo lo intercolonnio sì che ne uscisse un *areostilo*, l' occhio dovea rimaner disgustato da quel vano troppo tendente al quadrato, il quale di necessità faceva apparire gracili le colonne e tozza la fabbrica. Allora gli architetti dovettero avvisare (e avvisarono con senno) di far senza quell'architrave posticcio, e di lasciare invece intatta com' ella stava la costruzione. In tal maniera ne venivano i considerevoli vantaggi, di aumentar la luce sotto de' portici, di risparmiare molta spesa nelle riparazioni, di meglio provvedere alla sveltezza e alla leggiadria delle proporzioni. Veduto dagli architetti l'utile ed elegante effetto di quest' arco girato sulla colonna, è chiaro che venisse da essi adottato in tutti i casi ne' quali v'era bisogno di molto spazio e di molta luce. Perciò fu usato subito dopo Diocleziano nelle basiliche cristiane, nelle quali voleansi sostegni radi, perchè non fossero d' ingombro alle moltitudini e dessero facili ed ampii passaggi. Io bramerei che quegli architetti, i quali gridano anatema contro questa maniera d'arco, mi dicessero quale sistema costruttivo sia da scegliere quando si ha bisogno d' intercolonnii spaziosi, formati da sostegni che non imbarazzino il passo ai viandanti.

Il piedritto colla colonna a bassorilievo produrrà sempre lo sconcio delle Nuove Procuratie, poca luce nel portico e molto spazio perduto nel piedritto. Al contrario, la semplice colonna con l'arco, non ruba spazio e lascia entrare copiosissima la luce. Togliete a s. Spirito ed a san Lorenzo di Firenze le colonne isolate con l'arco sopra, e vedrete sparirne quella, tanto a ragione, lodata eleganza. Immaginiamo per un momento che tutti quegli svelti portici della magnifica Bologna, i quali hanno l'arco girato sulla colonna, fossero invece architravati, egli è chiaro che molta luce ne verrebbe scemata, e miserabile aspetto presenterebbero que' grandi palazzi che ora appalesano sì vigorosa snellezza.

Perdonate, o Giovani, se ho digredito dalla mia velocissima corsa storica, per dimostrarvi le ragioni statiche ed estetiche che giustificano l'uso di questa maniera d'arco. Stimai non inutile, per quanto era da me, purgarla dalla improvvida accusa di barbarie che le venne apposta, perchè essa è la forma elementare di quella architettura che può dirsi veramente nostra; di quella che portata a sì pura bellezza dal Brunelleschi, dal Bramante, dal Fossano, dai nostri Lombardi, ha diritto di essere chiamata una delle più eleganti, delle più originali, e per questo delle più adattabili all' indole ed alle direzioni del pensiero moderno. — Ora ritorno alla storia dell' architettura romana, e ci ritorno per dirvene poche parole sui men felici fra i tempi suoi.

Di tutti gl'imperatori saliti sul trono, da Diocleziano sino a Costantino, il solo che lasciasse in Roma un edifizio di molta rilevanza fu Massenzio, che costrusse quel Circo, a torto attribuito a Caracalla, di cui si vedono ancora grandiose rovine. Vicino ad esso stanno i resti de' portici, i quali chiudeano una rotonda, da cui forse partiva la processione che precedeva la celebrazione de'giuochi. Ho detto nella precedente Lezione che parecchi archeologi fondatamente avvisano, appartenere

all'epoca di Massenzio quelle gigantesche arcate che volgarmente si dicono resti del tempio della Pace eretto da Vespasiano. Infatti e la maniera del costruire, e gli ornamenti rimasti annunziano un'età ben posteriore a quella di Vespasiano. È quindi assai probabile fosse questo edificio quella basilica che Massenzio costrusse, poi il senato dedicò a Costantino. Che se non ha la forma che Vitruvio e le rovine ci mostrarono usate in così fatto genere di costrutture, ciò devesi attribuire, come ben riflette il Canina, alle pratiche introdotte all'epoca di Massenzio, di usare comunemente materiali laterizii invece di pietre lavorate. « Ad un tal genere di apparecchio, dic' egli, non convenivano i portici a due ordini architravati ed i soffitti di legname, come si soleva eseguire nelle basiliche più antiche. Però in questa si conoscono essersi fatti i loggiati superiori, i tribunali e le altre parti che si richiedevano per l' uso delle basiliche. »

Costantino, rimasto solo signore del grande impero, non molto fece edificare in Roma, perchè l'occhio teneva bramosamente rivolto a Bisanzio, ove dovea più tardi porre la sede imperiale. Il lavoro più vasto fu quello delle terme che vennero col suo nome distinte. Stavano queste sul Quirinale, vicino al gran tempio del Sole eretto da Aureliano, ove ora trovasi il palazzo Rospigliosi; ne' cui sotterranei veggonsi tuttora ragguardevoli avanzi di tali terme, quasi tutti d' opera laterizia, simile a quella usata per la basilica sopra descritta. Fu sotto di lui ristorato il Circo Massimo e gli fu dedicato, si alzarono mura e fortilizii intorno a molte città vicine a Roma, venne eretto probabilmente quel tempio rotondo lungo la via Nomentana, che tiensi essere stato il mausoleo della imperatrice Costanza, opera invero di poco conto, perchè non bene murata, e piuttosto accozzaglia di vecchi materiali che non costruttura disposta con unità di concetto e di forme. Il monumento più importante che in Roma ci sia rimasto dell' epoca

costantiniana, è quell'arco di trionfo che venne dedicato all'imperatore dal senato e dal popolo, per aver vinto Massenzio e la di lui fazione. Questa grandiosa opera, costrutta coi marmi tolti all' arco Trajano, permette di porre a confronto lo stato così della scultura come dell'architettura sotto questi due principi, e quindi di conoscere a quanta barbarie fossero discese queste due arti nei primi anni del quarto secolo sotto la dominazione del fondatore di Costantinopoli. Il quale, portando l'arte così invilita sulle rive del Bosforo, volle nella nuova città, rassettata a metropoli, elevare monumenti con tale una fretta, che presto ruinarono, per la qual cosa fu necessario venissero riedificati in breve dai successori di lui. Maggiori prove di questo disorganico costruire con vecchi materiali collegati a nuovi di pessimo gusto, ci vengono offerte dalle basiliche cristiane erette da Costantino; ma appartenendo queste ad un'arte originata da altri principii e da altri usi, mi riserbo parlarne nel secondo corso, quando verrò a svolger le vicende dell'architettura cristiana. — Ora chiuderò la presente lezione con alcune considerazioni generali sulla romana.

Questa, dopo aver brillato di vivissima luce sotto lo scettro d'Augusto, dei Flavii, degli Antonini, andò degenerando di male in peggio, specialmente per ciò che spetta alla scelta dei materiali ed al gusto degli ornamenti. Anche le costruzioni più magnifiche (anzi le più magnifiche meglio che le modeste) constano di capitelli, di colonne, di fregi tolti a fabbriche più antiche, insieme accozzati senza gusto e senz'arte, e sconciamente uniti a muraglie deboli per cattivi cementi. Tale scombuiata tristizia d' architettare viene dagli scrittori attribuita, sì alla influenza de'barbari irrompenti allora sull' infiacchito impero, come alla folla innumerevole di schiavi pur barbari, che, agglomerati in Roma, corrompeano il carattere nazionale. Ma che mai potevano insegnare agli architetti di Roma i barbari che non aveano architettura di sorta? E gli schiavi di na-

zioni tanto meno civili che non la romana, come poteano far degenerare un'arte che essi medesimi non sapevano esercitare? Le vere cause di questa decadenza si denno cercare nella miseria cui Roma era allor trascinata e nella influenza delle architetture asiatiche importate dagli stessi imperatori, le quali modificarono la originaria architettura romana colla più riprovevole scelta di male eseguiti ornamenti.

Intanto il cristianesimo, uscito trionfante dalla cripta, ove per tre secoli avea pregato e pianto; santificato dal sangue de'martiri, saliva il trono dei Cesari, e con l'umiltà della croce, portava in tutte le nazioni un novello ordine d'idee, valevole a rigenerare lo sfasciato mondo pagano. L'arte, pur conservando in parte le tradizioni e le forme, si rinovella di grado in grado così, che nuovi elementi sociali vanno dilungandola dall'origine antica, e nel farsi cristiana entra in quel periodo dell'età mezzane, su cui dovrò intrattenervi, o Giovani, nel corso venturo.

Finora io vi presentai l'architettura romana in tutta la pompa della vita pubblica, in tutta la sfoggiata appariscenza del monumento, ma nulla vi toccai sull'abitazione privata; e pur dovrei farlo, non foss'altro per darvi a conoscere quanta differenza corresse in Roma fra lo sfarzo del pubblico vivere e la moderazione del privato. Ma mi riserbo di mostrarvi ciò con qualche diligenza nella futura lezione, in cui, come già vi annunciai, tratterò dell'architettura romana considerata negli usi di quel popolo. Codesto essenziale contrasto notava già Cicerone quando scriveva, *odiarsi dal popolo romano il lusso privato, prediligersi la pubblica magnificenza*. Infatti, mentre vediamo intorno ai fori di Cesare, di Augusto, di Trajano, di Nerva, non altro che tempii e reggie e basiliche e teatri, tutti rivestiti di preziose colonne, tutti coperti di squisiti ornamenti, non troviamo indizii di case, o le troviamo non dissimili da quelle che ancor veggonsi nella dis-

sepolta Pompei, cioè piccolette, anguste, gentilmente ornate sì, ma pure modeste. Un atrio, un peristilio a colonnine magrette; alcune stanzuccie all'intorno, che altro lume non ricevono se non dalla porta, qualche esedra per radunare a crocchio gli amici, ecco in che consistono le case pompeiane, anche le più suntuose. Ed era ben naturale. Tuttochè i Romani si prendessero più cura delle mogli che non i Greci, pure non le voleano reggitrici della società e del culto vivere come adesso. Le bramavano buone massaie e null' altro; sicchè nelle case non c'era il bisogno di preparare quella sforzosità di appartamenti e di addobbi, che ora offeriamo a tempio della donna posta fra le agiatezze della fortuna. E in quanto agli uomini, poco viveano in casa; e la vita passavano tra gli affari, nel foro, nella basilica, nelle concioni politiche; e perciò ciascheduna delle città, ad imitazione della immensa metropoli, sfogava le pompe dello edificare, come io diceva testè, intorno al foro. Una pianta di Roma antica ed una della dissepolta Pompei, può darvi prova di questa mia asserzione, più che un lungo discorso.

Il poco che dovetti accennarvi sull'architettura del Lazio, confido però che al fine ingegno vostro sarà bastato a farvi nettamente dimostro, come lo stile seguito dai Romani fosse figliato bensì dalla maniera greca, ma combinata con elementi etruschi, e con quel tanto di vario e di nuovo, che dovea scaturire dai diversi generi degli edificii e dalla diversa età delle costrutture.

Durante la repubblica, le opere manifestano un'eleganza maschia e severa. Al cader di quella comincia l'uso dei marmi che rese possibili i minuti intagli, i quali prima faceansi di stucco. Codest' uso degenerò ben presto in abuso, ed il lusso crescente disfogossi nella ricca materia e nei riboccanti ornamenti. La qual cosa può essere fonte di bellezza, ma di per sè sola bellezza non è; imperciocchè la moltiplicità degli ornamenti può meritar lode solo quando vi sia ragionevolezza ed

opportunità. Fregi di mirabile intaglio veggonsi in Roma negli edificii alzati da Augusto e dai dodici primi Cesari, nè mai più la decorazione raggiunse tanta altezza. Ne sono prova, non soltanto le decorazioni architettoniche, ma anche quegli ornamenti che aggiungono pompa agli edifizii senza esservi collegati, come sono i candelabri, i vasi marmorei, i tripodi, le are. Chi in così fatti arredi del culto arrivò mai l'eccellenza de'Romani? Ogni parola a tanta magnificenza è sterile; non v' ha che il fatto il quale si faccia in tal caso eloquente. Ed è per questo che v' invito a svolgere le copiose raccolte ove stanno incisi simili ornamenti, e quella in particolare del Piranesi, il quale seppe tanto bene tradurre il grandioso carattere romano. Vedete in que' vasi e in que'candelabri quanto magistero nell'alternar il fogliame con larghi riposi; quanta eleganza nel legare alla figura umana, ricca fantasia di svariati meandri! Vedete come la foglia manifesti sempre di aver avuto ad esemplare la natura, nè si congegni in frèdda convenzione, come nello artificiale erbario dell'Albertolli e di tutti i suoi magri seguaci; i quali, a forza di non guardare se non attraverso lenti da miope, tutto impicciolirono, e ridussero secco, spolpato, monotono e, quel che è peggio, convenzionale.

Da questa insigne maniera d'ornare de' Romani trassero stupendi ammaestramenti il Brunelleschi, Giulian da S. Gallo, il Fossano, i Lombardi; sicchè senza servilità ci porsero quelle gemme di cui non ancora sappiamo prezzare bastevolmente il valore. Non così i cinquecentisti chiamati *aurei*, che pur ricopiando gli esempii della colossale architettura di Roma, e spesso male appplicandoli, non tennero bastevolmente conto della grandiosa eleganza di che spicca l'ornato romano nelle età più fiorenti. Per la qual cosa vedete il Palladio permettere che le sue fabbriche fossero decorate dal licenzioso Vittoria, e lo Scamozzi accatastar colonne e cornicioni, ma lasciar di una stucchevole nudità gli spazii di muratura.

Dopo Tiberio gli ornamenti romani si fanno troppo abbondosi, nè più serbano quella ricca temperanza che meriterà sempre l' ammirazione di tutti i ben veggenti. L'arco di Tito è uno dei primi esempii di profusione viziata. Gli edifizii invece di Trajano meritano molta lode per l' aggiustatezza delle ornature, pregio che distingue del pari alcune fabbriche dei primi Antonini. Ma sotto gli ultimi la decadenza si fa già èvidente, in ispecialità sotto i Severi, dopo i quali procede rapida ad un peggioramento che mette capo alla più meschina incapacità. Laonde poi venne che le cornici del IV secolo avessero sagome di goffo contorno, e si mostrassero opera non di artisti, ma di artieri ignoranti, senza scintilla di gusto.

Lo stesso potrebbe dirsi della decorazione pittorica, la quale seguì le medesime fasi e fu quindi nel primo secolo ammirabile per fantasia e per condotta, eseguita con mezzi stupendi, giacchè nè l'azione delle ceneri del Vesuvio, nè quella dell' atmosfera, nè le terre umide, nè le acque che da secoli lambiscono ed invadono que' muri, valsero a smorzare la vivezza de' colori, e ad alterare le tinte da cui son coperte le pareti pompejane. Così si dica dei fregi in istucco, talvolta colorati, tal altra dorati; così dei musaici, e di tutto l' ampio corredo edificatorio.

L' elemento principale introdotto dai Romani in architettura, fu, come dicemmo, la vôlta, innovazione che rese possibili gli anfiteatri, le terme ed altre fabbriche, le quali non potrebbero, senza voltature, eseguirsi. Quindi la necessità di surrogare agl' intercolonnii architravati quelli cogli archi; quindi la frequente sovrapposizione degli ordini e gl' intercolonnii ed arco e col piedistallo risaltato; quel piedistallo di cui i cinquecentisti abusarono soventi volte, a danno della grandiosità, congenita alla libera colonna. — Ad altri partiti nuovi, oltre gli anzidetti, diede origine l' architettura del Lazio. Gli archi trionfali ed onorarii abbisognavano di una su-

perficie ove collocar l'iscrizione, ed ecco gli attici: le porte di città doveansi munire a difesa militarmente, ed ecco i piccoli ordini ed archetti sopra le grandi luci inferiori. Roma colla ineguaglianza prodotta dalle sue colline, non poteva dare a'suoi tempii uniforme accesso di gradinate secondo l'uso dei Greci, quindi vi adattò una sola scaléa, ed ecco gli stilobati ricorrenti.

Questo era senza dubbio un architettare secondo l'opportunità, e quindi un conformarsi a quelle leggi della statica e della ragione, che diventano per sè medesime leggi di bellezza, perchè conformi a convenienza. Ma però uno degli elementi del sistema di architettare de'Romani non mi pare meriti eguale encomio, ed è quello della sovrapposizione degli ordini. Tentai già dimostrare nella Lezione 19.ma come all'ordinanza greca della colonna reggente l'architrave, non torni opportuno sovrapporre una seconda ordinanza, ch'è quasi una fabbrica sopra la fabbrica; nè punto giovi togliere alla colonna quel suo isolamento che ne fa la bellezza. Ebbene, i Romani, tuttochè imitassero l'architettura dei Greci, violarono queste due leggi, l'osservanza esatta delle quali parmi sia uno de' massimi pregi delle costruzioni greche. Gli esempii di queste sovrapposizioni d'ordini i Romani ce li porsero specialmente nel teatro e nell'anfiteatro, e colà possono in certa guisa giustificarsi; imperocchè, se era necessità costruire l'uno sull'altro gli ambulacri interni, era pure necessità denotarli allo esterno a mezzo di speciali decorazioni differenti in ciascheduno. Ma in tal caso, perchè scegliere a decorazione la colonna, la quale di sua natura compie con un solo ordine l'edificio? Perchè, ad ogni nuovo ordine, fornirla di un'intera trabeazione che è il compimento di ogni edificio? Non era questo un voler mostrare, che tutti i piani stavano da sè come ordinanza compiuta, e di conseguenza non potevano legarsi alla massa generale dell'edificio? Io queste osservazioni a-

vanzo, non per disprezzo dell' architettura romana, che altamente venero, ma per mettere in maggiore evidenza una mia opinione che subordino al sapere dei valenti architetti; quella cioè, che ove sono edificii a più piani, debbano essere sbanditi gli ordini.

Fu detto le mille volte che Roma non avendo architetti, tutti li togliesse di Grecia e che per ciò appunto, non le maniere proprie, ma le greche diffondesse per l'impero, ministra non signora, schiava della sua schiava. Nulla vi è di più errato; imperciocchè da per tutto ove parlavasi lingua latina, cioè in tutta Europa (esclusa Grecia e Sicilia) in parte dell'Asia e nell'Africa mediterranea, l'arte fu tutta romana. E già sin dai tempi di Augusto anche le nazioni parlanti il greco cedettero alle arti latine, da prima lentamente, poi con più rapido passo sotto gli Antonini ed in seguito. Malgrado quindi la voce che vuole greci tutti gli architetti che ai Romani servirono, è fatto inconcusso, che se gli scrittori ne ricordano più greci che romani, le lapidi affisse agli edificii e le sepolcrali, fanno questi superiori in numero a quelli, e che, se nei tempi della repubblica i Romani si valsero di greche seste, giovaronsi in seguito delle nazionali, loro affidando anche le opere che in Grecia si alzarono.

Fu dunque l' architettura greca più elegante, più corretta; la romana più severa, più magnifica; ma, gravata in seguito da ridondanza d'intagli, si fe' troppo ricca. L' epistilio è carattere della prima, e quanto avvi nella romana di architravato, tutto ritrae dalla ellenica o ad essa si riferisce. La romana unisce all' architrave, siccome tipo speciale, l' arco, e sovente anche lo stilobate: parti le quali, se avviene di rinvenirle nei greci edifizii, segno è che furono edificati sotto la influenza romana. — L' architettura policroma, familiare ai Greci ed ai Siculi, usata pure in Roma sin quasi al finire della repubblica, adoperavasi soprattutto nelle fabbriche sacre e

quando la viltà della materia permetteva o comandava un artificiale ripulimento, dominato da quella influenza orientale, che avea fatto la pittura prepotente sull' architettura. Roma coperse di stucco e di tinte taglienti i suoi tempii costrutti in travertino ed in peperino; ma quando li eresse in marmo bianco o colorato, la nobil materia vinse le pratiche antiche, ed apparve in tutta la sua naturale fastosità; chè troppo sarebbe stato assurdo il colorire fusti di marmo caristio, numidico, o di granito ovvero di breccie più svariatamente screziate, ed imbellettare intagli marmorei con tinte od intonachi. L'indole de' Romani, così sodamente grandiosa, preferì la vera alla simulata ricchezza sempre.

Aggiungiamo concludendo, che supremo carattere dell' arte romana fu la scienza della solidità, scienza che tenea sua radice in una credenza politica e nazionale ad un tempo. Persuasi i Romani, dall'ultimo al primo de' cittadini, che Roma dovesse rimanere eterna signora del mondo, non per sè, nè pei figli loro edificavano, ma pei discendenti che vissuti sarebbero in età remotissime. Quindi quella vera ed assoluta solidità reale ed apparente per cui molti degli edificii loro sfidarono il ferro de'barbari e la prova dissolvente del tempo.

Studiatela dunque, o Giovani, quest'arte romana, studiatela, ma come la studiavano i grandi quattrocentisti, cioè in quella sua ragionata struttura che di per sè è già bellezza; studiatela ne'suoi particolari, nella eleganza ed opportunità de' suoi ornati, in tutte quelle parti che possono venire applicate ai nostri usi, non in quelle altre che agli usi non si convengono; studiatela, a dir breve, in modo ch'ella vi divenga nella libera mente fonte di ricco immaginare, non confusione o catena all' ingegno. Così adoperando, i sommi artisti del secolo XV seppero gettare il seme di un sistema tutto italiano, e al viver nostro conforme; seme che se non fosse stato impedito di fruttificare da un secolo imitatore, come fu il trop-

po vantato mediceo, avrebbe fatto germogliare con fervida vita un'architettura veramente nazionale.

« L'architettura è l'arte delle tradizioni (dice assennatamente un valoroso estetico dei nostri giorni); senza di queste ella non può dar passo innanzi; e chi volesse tentarlo, chi volesse gettarsi le tradizioni dopo le spalle; riuscirebbe immediatamente nel nulla, od in un pelago di casualità (1). » Il che non vuol dire che abbia dalle tradizioni a trarsi un imitare freddo; vuol dire soltanto che l'architettura è come il linguaggio de' popoli che tutto si forma di tradizioni, così nella struttura de' vocaboli, che nella significazione delle frasi: eppure è atto a dir sempre cose nuove e a presentare le antiche di modo, che paiano novità.

(1) Queste parole sono tradotte da un egregio e ben pensato lavoro del sig. Eitelberger di Vienna, *sull'architettura ecclesiastica in Austria*, inserito negli *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst*. N. 1, 2, — 5, 6 dell'anno corr.

BIBLIOGRAFIA.

Tutti i libri citati nella Lezione precedente e più:

Laborde et Linant. — *Voyage de l'Arabie Pétrée.* — (Parigi, 1830 in fol.).

Dubois de Montpéreux. — *Voyage au Caucase.* — (Parigi, 1825, Vol. sei di testo in 8.vo, Vol. tre d'Atlante in fol.).

Adam. — *Ruins of the palace of Diocletian te Spalatro.* (Londra, 1764 in fol.).

Pachò. — *Voyage dans la Marmarique et dans la Cyrenaïque.* — (Parigi, 1848, Vol. uno di testo ed uno di tavole).

Woad. — *The ruins of Palmyra and Balbec.* — (Londra, 1837).

Mazois. — *Les ruines de Pompéi continuées par M. Gau.* — (Parigi, 1824, Vol. quattro in fol.).

VIGESIMAQUARTA LEZIONE.

L' Architettura dei Romani considerata nelle sue relazioni cogli usi di quel popolo e nelle sue applicazioni ai moderni.

Noi abbiamo, o Giovani, nelle due precedenti lezioni percorsa la storia dell'architettura romana nelle varie sue epoche, ma lo stesso avviamento storico ci impedì, in certa guisa, di trattenerci sulle differenti classi di edificii in modo da esaminare la opportunità loro rispetto alle costumanze della nazione, e da cavarne argomenti atti a dimostrare se potessero servire alle nostre d'oggidì. Parmi che sarebbe omissione giustamente rimproverata se io tralasciassi di considerare così grandiosa architettura sotto tale aspetto; imperocchè, mirando io con queste mie lezioni a dimostrare, più che ogni altra cosa, quanto l'arte antica sia più o meno acconcia a venir applicata alle usanze odierne, lascierei incompiuta una parte essenzialissima dell'assunto mio. Laonde io mi faccio oggi a svolgere codesto astruso tema, anche a costo di cadere in ripetizioni. Ritrarrete, io spero, qualche vantaggio da un simile esame, se riuscirò, la mercè d'esso, a farvi nettamente conoscere fino a qual grado vi convenga fare assegnamento sulle rovine dell' architettura del Lazio, affine di attignere i concetti adattabili agli usi nostri, quando invece vi torni meglio abbandonare quei

concetti, per non opporvi, o colle apparenze, o coi fatti, al libero svolgimento di tali usi.

Comincierò la mia disamina dalle costrutture private, per indi parlarvi delle pubbliche destinate a religione, poi delle altre onorarie, in seguito di quelle di utilità pubblica e per ultimo degli edificii consecrati a pubblici diletti.

EDIFICII PRIVATI.

Case — Giardini — Ville.

Nell'origine di Roma le case erano soltanto capanne simili a quella di Romolo. Dopo il consolato di Marco Valerio e di Spurio Virginio (anni di Roma 299) si elevarono a due piani; e quando fervea la guerra di Pirro erano coperte di assicelle composte di mattoni crudi. Ma dopo le conquiste della Grecia e delle provincie dell'Asia Minore, i ricchi cittadini di Roma vollero aver case grandiose, e vi sfoggiarono un lusso talvolta smisurato, appreso nell'Asia.

I Romani, vivendo in appartamenti congiunti a quelli delle lor mogli, disposero le abitazioni loro in modo differente da quello de'Greci. Poneano entro alla casa due corti, che circondavano di portici e fiancheggiavano di appartamenti. In una di queste corti metteva l'atrio destinato a ricevere gli stranieri, l'altra serviva agli usi domestici. Di raro gli appartamenti aveano finestre sulla strada, anzi la più parte delle stanze non le avevano neppur sulla corte, sicchè non ricevevano luce se non dalla porta. Nè ciò rendeva per nulla disagiato il vivere, imperocchè le stanze non servivano che per le ore del sonno. Per quelle del cibo c'erano siti appositi, ma ben inferiori per eleganza, per lusso e per comodi ai nostri moderni tinelli. Le cene, che corrispondevano al nostro pranzo, si faceano, nel verno in triclinii chiusi illumìnati da lampade, e sui ter-

razzi nella state. Il resto della vita i Romani lo conduceano fuori di casa nelle piazze pubbliche, sotto le colonnate de'tempii, de'portici, de'teatri, nelle basiliche, e colà trattavano degli affari pubblici, a cui intendevano tutti i loro desiderii. Le donne invece lavoravano in casa cogli schiavi a preparare ciò ch'era necessario alla famiglia, e faceano da questi vendere i lavori della conocchia e dell'ago.

La porta della casa era sovente fiancheggiata da botteghe al par delle nostre, che si diceansi *apothecae*. Dalla porta si entrava in un corridoio, *protyrum*, che conduceva nell'*atrium*, aperto sempre agli ospiti, ai clienti, ai visitatori. Sulla soglia della porta rappresentavasi spesso in musaico un cane alla catena, e ne ho già detto il perchè a pag. 311. In fondo dell'atrio, e proprio dirimpetto alla porta principale, era il tablino ove conservavansi le immagini scolpite degli antenati e gli archivii della famiglia. Vicino stava il gabinetto degli dei lari, *lararium*, *penetrale*, al cui fianco elevavasi un altare domestico ove faceansi ogni dì le preghiere. Schiudevansi a destra ed a sinistra del tablino due corridoi, *fauces*, che guidavano al *peristilium* o corte maggiore. All'intorno stavano i *dormitoria* o *cubicula*, cioè le stanze da letto, in alcune delle quali si approfondava una specie di alcova che diceasi *zotheca*. L'*hibernaculum* o appartamento d'inverno, riscaldavasi con tubi caloriferi, internati nella grossezza del muro. Aiutavasi il riscaldamento facendo comunicare a detto appartamento una stanza, *heliocaminus*, che riceveva i raggi del sole concentrati a mezzo di un gran vetro, probabilmente concavo-convesso al par di una lente. Vicino era il *venereum* che par rispondesse al *budoir* de'Francesi. Il *thalamus*, ch'era la stanza da letto del marito e della moglie, dava anch'esso sul peristilio.

I ricchi patrizii aveano nella lor casa una *pinacoteca* ovvero galleria di quadri e di scolture, e una sala per biblioteca.

Gli *eci* servivano per ricevimento : l'*exedra* formavasi di

un emiciclo fornito di banchi, ove sedeva il padrone a conversare co'suoi amici.

Fra i molti luoghi di servizio contavansi come principali, l'*olearium* ove custodivansi gli oli, l'*horreum* destinato a conservare le provvigioni d'inverno, le *cellae vinariae*, repositorio pei vini, il *pestrinum* ove faceasi il pane, l'*ergastulum*, dimora agli schiavi, e infine il *valetudinarium* o infermeria.

A mezzo di parecchie scale salivasi al piano superiore o *solarium* che offeriva terrazzi piantati d' alberi e di fiori, e fino ricetti ombrosi che diceansi *pergula*.

I palazzi più suntuosi aveano inoltre bagni a cui si collegavano lo *spheristerium* pel gioco della palma, e l' *aleatorium* pel gioco dei dadi.

Il *triclinium* serviva da sala da pranzo, e avea d'ordinario tre letti, ciascun de' quali capiva tre o quattro persone, che vi si stendevano su in quel modo che vediamo in varii bassirilievi. Il padrone di casa forniva ad ogni convitato una veste particolare la quale copriva tutta la persona e che spogliavasi subito dopo il pranzo.

Le poche finestre che c'erano, andavano protette o da una pietra translucida detta *lapis specularis*, *lapis phengites*, o da vetri di piccola dimensione, o da imposte in legno colorate d' azzurro.

Le case appartenenti a cittadini di media fortuna, venivano riscaldate da cammini portatili, o anche da specie di fornelli men larghi al fondo che all'apertura, e aggettati molto dai muri.

In Roma le case erano separate le une dalle altre, in modo che vi passavano stradicelle per ogni parte. Doveano aver più piani, imperocchè troviamo che Augusto decretò non si elevassero più di 70 piedi, e Trajano ne fissò l' altezza a 60, lo che vuol dire che potevano contenere almeno quattro piani differenti.

Lo esterno della maggior parte delle case pare fosse assai semplice ed appena fornito di decorazioni architettoniche, almeno se dobbiamo giudicare da que' rimasugli dei prospetti d'esse, che troviamo ad Ercolano e a Pompei. Il Canina però è d'avviso che le più sontuose fossero decorate, non di ordini architettonici, i quali, com'egli bene osserva, serbavansi soltanto pei pubblici monumenti, ma di quelle agili colonnette e di que' capricciosi fregi, che scorgiamo numerosissimi nelle pitture dei due notati paesi e sulle pareti delle terme di Tito. Per quanto ingegnosa sia questa congettura, la non mi pare vicina a probabilità, quando considero che tanto nelle numerose case di Pompei, come nelle pochissime sterrate ad Ercolano, non havvi esempio che simile maniera di decorazione si usasse di rilievo allo esterno, nè sarebbe in verun modo stato possibile di erigerle a guisa di atrio o di antiportico, neppure di legno come stanno foggiate nelle pitture, perchè ci avrebber fatto grave ostacolo le leggi della solidità. Tutt'al più è dato supporre che rappresentino sostegni di quelle tende, le quali sappiamo essere state adoperate dai Romani dinanzi alle fronti dei pubblici luoghi, alla guisa di quelle che usiamo noi anche adesso, e che diceansi *moeniana*.

La semplice esposizione qui fatta del modo col quale venivano distribuite le case romane, mi par bastevole a persuadere ch'esse non potrebbero se non incompiutamente attagliarsi agli usi nostri. Fossero o no ricetto di agiate famiglie, nulla presentavano di quegli allettamenti della vita privata ed intima che, tanto cerchiamo noi, e con ragione, perchè le ore più care della vita passiamo in casa, a differenza dei Romani che si piaceano di occupar il giorno nei pubblici negozii e negli spettacoli, che tutti faceansi alla chiara luce del dì. Laonde per noi che vogliamo trovare ogni maggior comodo e, come suol dirsi, *comfort* nella casa, tornerebbe intollerabile, stare gran parte del giorno in una stanza illuminata dalla sola porta,

o ricevere gli amici nell'atrio. Pei Romani, invece, sarebbe stato soverchiamente incomodo, salire come facciamo noi grandiose scale per raggiungere il migliore appartamento della casa. Data questa polare differenza negli usi, ne viene di conseguenza, che per l'architetto odierno, lo studio della casa degli antichi Romani debba farsi unicamente per amore di erudizione.

Entriamo ora ad esaminare se agli usi nostrali potrebbero almen servire i giardini e le ville, di cui tanto compiaceansi quegli antichi padri nostri.

Durante la repubblica i giardini non erano che semplici orti, ove piantavansi alberi fruttiferi e piante utili alla cucina. Sotto gl' imperatori cominciossi ad ornare il giardino di piante aromatiche e di sempreverdi, che disponeansi a viale, a fine di passeggiare all' ombra. Decoravansi inoltre i giardini con grotte artificiali, con suntuose fontane e con statue. I più celebri furono quelli di Lucullo, di Pompeo, di Cesare, di Nerone, di Sallustio, di Domiziano e di Calligola; e dalle descrizioni che ce ne rimangono, è da credere che nulla vi mancasse a renderli ameni e suntuosi; non apparisce per altro che fossero disposti in que' modi pittoreschi coi quali i moderni intesero a ridurre il giardino, imitazione delle più belle scene della natura: perciò dovean dare quell' aspetto ricco sì, ma pure alquanto monotono dei nostri giardini del secento.

Questi giardini circondavano le ville, che vaste e suntuosissime erano, imperocchè i Romani prediligevano la vita campestre, e tentavano confortarla coi maggiori allettamenti. Distingueansi tre sorta di ville, la *urbana*, la *rustica* e la *fruttuaria*. — La prima, ch' è la sola di cui ci giovi parlare, perchè collegata all' architettura estetica, aveva in generale la stessa distribuzione delle case di città, e ne differiva solamente nella collocazione dell' atrio. In queste, l'atrio era il primo locale in cui metteasi il passo, dappoi passavasi nel peristilio. Nel-

le ville, al contrario, eravi un peristilio all'ingresso, indi passavasi in una corte ch'era circondata da portici ad uso di passeggio, e questi adornavansi di marmi scelti e di eleganti stucchi. Di contro all'ingresso schiudeasi una gran sala da pranzo, elevata dal suolo a mezzo di scalee, a fine che vi si potesse godere di estesa veduta. Oltre a questa sala, ve ne erano parecchie altre più piccole ad uso di società, e poste a fianco dell' edificio. Nell' un de' lati della corte situavansi le camere da dormire e la biblioteca, dall' altra, le sale da bagno e gli alloggi pegli schiavi destinati al servigio. Nelle più delle ville v' erano lunghe gallerie a vôlta, separate dalla casa, che servivano al passeggiare. Ci sono minutamente descritte da Plinio, quando parla delle due sfarzosissime ville che egli possedeva, il *Laurentino*, cioè, ed il *Tuscolo*. La galleria del Laurentino era lunghissima e avea finestre ai due lati. In mezzo a quella del Tuscolo pompeggiava un ampio triclinio, sotto del quale correva altra galleria sotterranea, che dicevasi *criptoportico*.

Gli usi del cinquecento ed i nostri fecero impossibile questa distribuzione della villa, rispetto ai luoghi di abitazione; per altro rimase il costume di anteporre una corte alla casa, a fine di aver più pronto e più vegliato il servigio. Ciò nulla meno parmi, che nelle ville più suntuose sarebbe più conveniente situare il cortile a portici dietro la casa; imperocchè, tenendolo sul dinanzi, incontransi due inconvenienti non lievi. Il primo è che rimanga nascosta parte della facciata della casa dall'anteriore cortile, salvo che non s' innalzi codesta casa sopra alto stilobate. Il secondo sta negl' ingombri di rustico servigio di che un cortile campestre si riempie, ingombro che toglie decoro ad un' abitazione doviziosa, ove tutto quanto spetta alle faccende rurali non dovrebbe vedersi. Evitò il primo di tali inconvenienti Palladio, disponendo i portici rurali ai due fianchi della casa, quando in linea retta, quando a porzione

di cerchio, e lasciando sgombra la fronte. Nobile concetto che giova a dare grandiosità ed armonia di linee alla villa, ma che non toglie il secondo inconveniente da me notato, perchè quei portici si vedono dal peristilio della casa, e di necessità offrono alla vista tutte quelle masserizie che hanno attinenza agli usi rurali, masserizie che opportune dappresso alla casa dell' agiato fittajuolo, del solerte agricoltore, male, a parer mio, convengono allo sfarzo di una villa destinata ad abitazione di un gran signore.

EDIFIZII RELIGIOSI.

Il Tempio.

La religione de' Romani non differiva essenzialmente da quella de'Greci se non per una maggiore tendenza alla superstizione. Quindi gli dei vennero assai più moltiplicati che non in Grecia; a modo che nell' epoca imperiale non v' era fatto della vita comune il quale non avesse una divinità protettrice, a cui si offerivano incensi e preghiere; ed ogni città avea il suo nume particolare al quale consecrava culto speciale. Del resto la religione era tutta esteriore come quella de'Greci, ella non presentava nessuna dottrina stabilita dalla rivelazione, non domandava un' istruzione pubblica al popolo, nessuna obbligazione stretta di partecipare, in giorni fissati, alle ceremonie del culto. Ad essere tenuto ortodosso bastava il mostrarsi persuaso che gli dei esistevano, e che essi ricompensavano la virtù, così in questa vita che nell' altra. Bastava esercitare alcuni atti religiosi, che tutti poi limitavansi nel prender parte ai sagrificii pubblici e alle feste solenni che davansi intorno ai tempii.

I sacerdoti e i legislatori, tentando supplire coll' astuzia alle arbitrarie dottrine religiose che fondamentalmente man-

cavano, ricorsero a mezzi possentissimi sulla umana natura, a fine di determinare il popolo a partecipare frequentemente al culto stabilito. Eccitarono i sensi e la immaginazione coll' apparecchio di suntuosi sagrificii, colla pompa dei riti, coll' armonia del canto, colla magnificenza dei giochi e degli spettacoli, e fin anche colle seduzioni della licenza. Perciò le feste religiose de'Romani furono sovente insozzate dalle più abominevoli stemperatezze, e da attentati che rivoltano la natura e l'umanità; stemperatezze ed attentati che i sacerdoti comandavano in nome degli dei, e giustificavano cogli esempii stessi di questi.

Codesta esteriorità morale della religione influiva necessariamente a rendere esteriore anche il culto, e quindi il tempio romano non era, come il nostro, un asilo aperto al popolo, ma un ricetto de' sacerdoti, che ravvolti nel mistero là dentro, uscivano a celebrare i sagrificii e le feste, dinanzi alla folla congregata sì sotto i portici a preghiera, ma il più sovente a gozzoviglia sfrenata. Perciò le celle de' tempii, non avendo la destinazione della nostra chiesa, accoglitrice benefica di tutti i fedeli, ne conseguiva che fossero tenute anguste, e si circondassero invece da ampii portici e da spaziosi pronai perchè la folla trovasse luogo acconcio a raccogliersi.

Avendo a lungo parlato del tempio greco nella lezione duodecima non mi dilungherò qui in tutti que' particolari che sono, rispetto ad esso, comuni ad entrambi i popoli, e sólo noterò le essenziali differenze architettoniche che v' erano fra i tempii dell' Ellade ed i romani.

Queste differenze nella maggior parte dei tempii riguardano piuttosto il numero e la forma delle colonne, che non lo essenziale dell'edificio. Per esempio, i tempii *in antis*, ora hanno sul prospetto due colonne chiuse da due parastate come presso i Greci, ora portano quattro colonne isolate. Ve ne hanno due esempii superstiti nel tempio d' Ercole a Cora ed in

quello di Augusto a Pola. Nell' architettura romana non sono infrequenti i prostili a sei colonne, quasi ignoti ai Greci. La forma pseudoperiptera, piuttosto rara nei tempii de' Greci, è una delle più adottate ne' romani e diffonde l'uso della colonna a bassorilievo. Sono invece usati molto i monopteri, che destinavansi in ispecialità al culto di Vesta. Monopteri si mostrano in fatti i due tempii di questa dea, che rimangono per gran parte conservati a Roma ed a Tivoli.

Anche nei tempii quadrangolari la forma della cella differiva soventi volte assai dal sistema greco; il tempio della Concordia sul Campidoglio porta nelle sue vestigia una cella più larga che lunga, e lo stesso fatto ci offre il tempio d'Iside a Pompei. Altre celle sono quadrate, come quelle dei piccoli tempii di Mercurio e di Esculapio nella stessa Pompei.

Igino ci narra, che i Romani voltavano nei prischi secoli l'entrata dei loro tempii ad occidente, e in seguito la diressero verso oriente. Espongono la stessa opinione Frontino e Plutarco, ma i fatti non ci rispondono sempre, perchè sussistono ancora tempii il cui ingresso è volto al settentrione ed al mezzodì. È nel novero dei primi il Panteon, era in quello de' secondi il tempio di Giove capitolino.

I tempii romani di maggiore importanza stavano chiusi in un *peribolo*, limitato da un semplice muro o da portici. Fra i tempii di Pompei troviamo quello di Mercurio essere posto in fondo di un ricinto, il cui vestibolo va decorato da quattro colonne isolate. Quelli d' Iside e di Venere si elevano nel centro di spaziosi portici. A Roma tali periboli aveano maggiori dimensioni. Il tempio di Giove e di Giunone surgeva in mezzo al vastissimo portico di Ottavia; un altro grandioso peribolo decorato da quattro magnifici ingressi a guisa di propilei, chiudeva i due tempii uniti di Venere e Roma, di cui già parlai a pag. 539. Un muro intrarrotto da nicchie chiudeva il tempio del Sole sul Quirinale. Ma il più bell' esempio di periboli

romani, e ancora per gran parte conservato, che ci abbia tramandato l'antichità, è quello del gran tempio di Palmira, il quale presenta tuttora la sua entrata magnifica, e magnifici colonnami all'intorno che formavano dignitosi portici.

Il tempio romano si elevava quasi sempre sopra un subasamento continuo, *podium*, ch'era sagomato a guisa di piedistallo della colonna, cioè con una base, un dado ed una cornice. — Ne rimasero esempii nel tempio d'Antonino e Faustina, in quello di Giove Tonante, nell'altro della Fortuna a Preneste. Nel più grande dei tre tempii posti vicino al teatro di Marcello e al santuario dei Castori, tale subasamento è fiancheggiato da stilobati sporgenti che portano le colonne delle ali. Esso poi si manteneva aggettato nei due fianchi della facciata, e serviva di sostegno a statue ed a gruppi.

Il frontone, *fastigium*, è proporzionalmente più elevato nei tempii romani, che non nei greci. Uno de' meglio conservati di Roma è quello del Panteon, il quale ha in altezza la sesta parte della lunghezza della cornice che gli serve di base. Gli angoli e la sommità del frontone portavano sovrapposti de' zoccoli che diceansi *acroteria*, su cui posavano statue. Sul dinanzi del posto ove congiungevansi le tegole del tetto, e precisamente lungo la cornice, disponevansi le *antefisse*, che offerivano scolpiti fogliami, vasi, aquile, teste d'uomo e persino figure intere.

Gl' intercolonnii del pronao erano chiusi da ripari, *plutei*, in marmo, in legno o in bronzo. I lacunari del pronao e de'portici laterali vedeansi decorati da cassettoni che portavano un rosone di rilievo nel centro. L'interno della cella componevasi di una gran sala rettangola, i cui muri coprivansi di stucchi o di ornati dipinti, ovvero di scompartimenti in marmo in cui schiudevansi nicchie. Se ne hanno ancora bellissimi esempii nell'interno del Panteon e nei tempii di Balbech. In fondo della cella stava posta l'edicola, in cui eleva-

vasi la statua del nume. Nello zoccolo che sopportava la statua praticavansi talvolta passaggi che guidavano ai *penetralia*, a cui i soli sacerdoti avevano accesso. I pavimenti de' tempii comunemente erano coperti di lastre di marmo, ma i più suntuosi aveano musaici a vario disegno, che riuscivano di grande magnificenza. Nei tempii disponevansi trofei, candelabri, tavolette votive e spesso letti che diceansi *pulvinaria*. Su questi letti deponeansi, nelle feste *lectisterniae*, le statue dei numi, togliendole dai loro piedistalli, e circondandole di cibi preziosi. Le piccole are votive collocavansi entro alla cella del tempio, ma il vero altare pei sagrificii pubblici rizzavasi dinanzi al pronao del tempio.

Da tutto quanto ho qui detto sul tempio romano parmi apparisca chiaro quello che ho già esposto parlando del greco, che esso, cioè, non potrebbe servire agli usi del cristiano, appunto perchè i riti religiosi di questo si compiono tutti dentro al tempio, mentre le ceremonie sacre dei Greci e dei Latini operavansi al di fuori. Questa è la ragione per cui mi pare inopportuno anteporre al tempio cristiano un pronao alla guisa de' pagani. Nel paganesimo que' pronai e i portici delle ali tornavano comodi, anzi necessarii al popolo congregato per assistere ai sagrificii che davansi, come ho detto, fuori del tempio. Ma a che possono servir essi dinanzi alla chiesa cristiana, che di continuo tiene aperta la porta ai fedeli, ed anzi li invita ad affratellarsi nella comune preghiera intorno all' altare rizzato in fondo della nave? Sono una superfluità, la quale, non appalesando lo scopo dell'edificio, ne falsa il carattere. Piuttosto que' pronai del tempio latino possono giovar meglio anteposti ai tribunali, ai teatri, a que' pubblici stabilimenti tutti, che si schiudono ad ore stabilite, e in cui la folla è costretta ad aspettare allo esterno. Ma perchè poi usarli quasi sempre colle colonne dei tre ordini, e non mutare almeno il capitello di essi ordini con simboli più adattati alla desti-

nazione della fabbrica? Oh! perchè è assai più comodo e facile il copiare da esempii famosi, che non l'inventare l'ornamento in guisa, che offra ad un tempo opportunità ed eleganza.

EDIFIZII ONORARII.

Sepolcri, Archi di Trionfo.

Fra i monumenti religiosi, che potrebbero però dirsi onorarii, specialmente se destinati ad onoranza di illustri trapassati, sono da noverarsi i sepolcri, de' quali aveano molte sorte i Romani. L'uso di bruciare i cadaveri s'introdusse ben tardi presso di essi, sicchè, sino quasi alla fine della repubblica, i corpi seppellivansi interi come al presente. Allora però cominciaronsi a bruciare, raccogliendone le ceneri in apposite urne, e tale costumanza durò fino al cominciare del regno degl'imperatori cristiani, i quali a poco a poco mandarono in disuso la ustione de' cadaveri, finchè Graziano la abolì intieramente.

Da queste due diverse maniere d'inumazione ne venne diversa forma alle arche mortuali, giacchè quelle del tempo repubblicano mostransi lunghe a modo, da contenere tutto il corpo disteso, le posteriori sono vere urne o cassette di marmo, bastevoli a contenere le ossa frante e combuste; quelle appartenenti all'età degl'imperatori cristiani ritornano lunghe quali erano domandate dalla lunghezza dello scheletro umano.

Rispetto alle costrutture architettoniche destinate a contenere o le arche o le urne, ovvero a commemorare semplicemente gli uomini illustri od i magistrati, queste variavano a seconda della loro destinazione. *Monumentum* era sempre un edificio consecrato alla memoria di una persona, senza che vi fosse bisogno di nessuna pompa funebre; di modo che ad uno

stesso defunto potevansi erigere parecchi monumenti ad un tempo. Il vero *sepulchrum* chiudeva sempre la spoglia mortale, fosse o no bruciata. Il *cenotaphium* o *tumulus honorarius* alzavasi per onorare persona, di cui non potevasi rinvenire la salma o le ceneri. Il *mausoleum* era d' ordinario un sepolcro di sfarzosa magnificenza, che destinavasi ai regnanti e alle famiglie loro. V' erano poi le piramidi che faceansi di rado, solo per imitazione dell' arte egizia. Così queste come i mausolei arieggiavano quel primo tipo del tumulo di terra, che fu usato da tutte le nazioni più antiche. De'mausolei sono splendide reliquie la mole Adriana e il sepolcro di Augusto, delle piramidi è mirabile esempio quella di Cajo Cestio. Siccome e de' primi e della seconda ho accennato i particolari nelle precedenti lezioni, così tralascio di parlarne qui, a sparmio di ripetizioni.

I cippi formano la classe più numerosa de' monumenti funerei lasciatici dai Romani. Son essi piccole colonne talvolta rotonde, il più sovente quadrangolari, che poneansi al di sopra di una sepoltura. Portavano sulla fronte lor principale un' iscrizione che richiamava i nomi, i titoli e la parentela del defunto, e sui fianchi ornamenti varii ed emblemi che alludevano alla sua professione o grado. Qualche volta la parte superiore di questi cippi figura un piccolo frontone fra due acroterii a maschere od a fave; tal altra la cornice, profilata a varie modonature, finisce a' fianchi in forma di balaustro. — I cippi, che sovente erano consecrati alle divinità infernali e agli dei mani, erano forati alla sommità, perchè le libazioni potessero cadere nelle urne poste sulla base del monumento. Il *culumbarium* era un ricetto d'urne cinerarie, nelle cui pareti schiudeansi molte nicchie a mezzo cerchio, simili a quelle preparate a' piccioni pel loro nido. Il culumbario rimastoci intatto dei Liberti d' Augusto in Roma, è uno de' più belli che si conosca: ma non merita minore considerazione

l' altro congiunto a villa Panfili, che porta eleganti pitture a fresco figuranti animali e simboli diversi, e anche qualche scena a figure umane, di una lubricità ributtante.

Molti monumenti sepolcrali fra i più magnifici, aveano forme particolari che si scostavano dalle generali. Tale, ad esempio, è la *tomba* così detta di *Aix*, perchè posta vicino a quella città, tale l' altra dappresso a Saint-Remy che si forma di un subasamento quadrato ornato di pilastri agli angoli e di bassirilievi su ciascuna delle fronti. Al di sopra sollevasi altro masso quadrato sulle cui quattro facce apronsi arcate. Questa seconda parte dell'edificio va coronata da una cornice su cui rizzasi una colonnata circolare coperta da un tetto ad embrici foggiati a guisa di scaglie di pesce. Ma forse il più lontano dalle forme usitate è il monumento detto del fornajo in Roma, presso gli archi dell'acqua Claudia a porta Maggiore, il quale consecrato a certo Eurisace sindaco dei fornai, va tutto composto, nel suo corpo principale, di cerchii vuoti di pietra, e nel fregio mostra bassirilievi rappresentanti la fabbricazione del pane.

Costumavano i Romani deporre nelle tombe dei loro morti più cari, molti fra quegli oggetti d'ornamento o di uso che aveano adoperato in vita, quindi le *bullae* che i fanciulli portavano sino all'adolescenza, quindi i vezzi e i monili delle matrone, quindi vasi di varia materia, dalle più preziose alle più comuni. Oltre a ciò metteansi nei sepolcri vasi lacrimali ed unguentarii, ed altri che racchiudevano ogni sorta di commestibili.

Così fatte costumanze obbligavano a preparare piuttosto ampii i sepolcri, affinchè tanta suppellettile contenessero: per la qual cosa anche quelli che servivano a cadaveri interi e non a ceneri, si mostrano di una dimensione ben più considerevole di quelli usati oggidì. Gli altri poi dell'epoca imperiale, i quali chiudevano soltanto ceneri, presentano, come è ben

naturale, una forma di cui non potremmo cavar profitto noi moderni, perchè non usiamo più la cremazione. Laonde non mi pare opportuno applicare la foggia delle tombe romane alle nostre odierne, e meno poi adattarvi la stessa maniera di ornamento. Imperocchè tali ornamenti aveano una religiosa significazione nelle età insigni di Roma antica, ma adesso non soltanto appariscono oziosa decorazione, ma contraria allo scopo, perchè ricordante riti pagani, opposti diametralmente all'essenza e alle mire del cristianesimo.

Io quindi (dico franco una mia opinione, che non vorrei condannata senza esaminarne a fondo la opportunità) bramerei che i sepolcri vestissero piuttosto il carattere così detto gotico, che non qualsiasi altro. Questo carattere è figlio del cristianesimo, n'è per così dire la parola: perchè non valersene, ove questa parola è più che mai necessaria, sulle tombe, cioè, di coloro i quali morirono nel Signore? S'aggiunga, che considerando la cosa anche dal semplice lato della forma, si avrebbe maggior varietà e leggiadria di linee, usando il sepolcro di maniera gotica, anzichè di maniera romana. Dovendo esso constare delle varie combinazioni delle forme geometriche, ed essendo queste, si può dire, infinite, egli è chiaro che si ottiene facilmente una grande varietà congiunta a leggiadria. Se ci fossero increduli a questa mia asserzione, li prego di considerare i progetti di sepolcri gotici, pubblicati di recente dal signor Gramm (1), e gli altri assai più belli ed eleganti del sig. Ungewitter (2).

Questo sì mi piacerebbe, che un uso de' Romani, appreso da' Greci, fosse tornato in onore rispetto a' sepolcri, ed è l'uso ch'essi aveano di situare i più cospicui, e in particolare quelli chiudenti ceneri d'uomini illustri, lungo

(1) Ch. *Gramm* — Skizzen zu Grabdenkmäler: — Frankfurt an Main — 1852.
(2) G. G. *Ungewitter* — Entwürfe zu Grabsteinen: — Leipzig — 1850-53.

le vie più frequentate, perchè servissero d'insegnamento e di esempio ai passanti, e loro commemorassero le geste più rinomate della nazione. Di tale nobilissima costumanza restano in Roma indizii nel sito dell'antica via retta trionfale, cioè fra l'odierno Monte di Pietà e la via de' Cappellari, poi lungo il Tevere dinanzi alla via ora detta di Monte Brianzo. Fuori di Roma poi stendevasi la *Via Appia*, ch'era fra le più percorse dai Romani, fiancheggiata tutta da monumenti sepolcrali di gran mole. Senza dire della via ercolanese a Pompei, la quale conserva ancora, quasi intatti, molti dei sepolcri che vi si allineavano lunghesso i lastrici. Potrebbe rispondersi che questo sarebbe un contristare le strade pubbliche colle ricordanze della morte. Al contrario, sarebbe, io credo, far che la morte degli uomini più benemeriti fosse meglio onorata dai popoli, e diventasse incitamento a nobilissima vita negli avvenire, la vita cioè dello spirito, la quale non è mai tanto operosa, se non quando intravede un mezzo di durar perenne nella memoria de' posteri.

Fra i monumenti onorarii de' Romani occupano il primo luogo gli archi di trionfo, genere di edificii ch'essi soli fra gli antichi usarono. Nell'origine di Roma furono costrutti senza pompa, e per lo più in mattoni od in legno. Ma nell'epoca imperiale sfoggiarono una tragrande magnificenza. Diventarono allora vaste porte o vasti portici che alzavansi all'ingresso delle città, nelle strade principali, sui ponti, alla gloria di un vincitore, od alla memoria di un avvenimento importante, e perciò furono arricchiti colla maggiore magnificenza; sicchè devono noverarsi fra i monumenti in cui sfoggiarono le pompe loro più sfarzose, architettura e scultura. I più semplici componevansi di una sola arcata semicircolare, come, ad esempio, l'arco di Tito a Roma e quello di Saint-Remy in Francia. Ve ne hanno anche a due arcate come a Langres ed a Saintes. I più splendidi per altro sono a tre, e allora le due la-

terali mostransi sempre più piccole della centrale. Le arcate in tal caso veggonsi fiancheggiate da colonne corintie rizzate su piedistalli e reggenti attici, su cui ponevansi le statue equestri de' trionfatori, o le quadrighe di bronzo, in cui il simulacro dell'eroe era, d'ordinario, coronato dalla Vittoria.

Siccome numerosissimi costruivansi questi archi di trionfo nelle età de' Cesari, così i monumenti di tal genere son forse quelli che in maggiore quantità si conservarono fino ad oggigiorno. Mirabili infatti sono ancora per grandiosità e per copia di ornamenti e di bassirilievi gli archi di Tito, di Settimio Severo, di Costantino a Roma, quelli di Trajano a Benevento e ad Ancona, gli altri di Augusto a Rimini ed a Pola. Senza dire dei molti, sparsi pel Piemonte, per la Francia e per la Spagna.

Noi moderni ci giovammo di questo grandioso esempio lasciatoci dal popolo gigante, per rinnovarlo ogni volta che dovemmo commemorare un avvenimento della maggiore rilevanza, o le glorie ed i beneficii del capo dello Stato. Nè per certo errammo nella scelta del tipo, perchè le maestose imitazioni che ne cavammo stanno a nobilissimo ornamento delle città. Bastano a provar ciò i due archi trionfali da non molti anni eretti, dell'*Étoile* a Parigi e della *Pace* in Milano; il primo ammirando per la robusta grandiosità della mole, il secondo per la eleganza e sceltezza delle ornature. — Ove mi pare che ci siamo ingannati è nello applicare la decorazione architettonica degli antichi archi di trionfo, a costrutture d'altra sorta, e specialmente a fronti di case cittadinesche, imperocchè, trasportando su queste i piedistalli e gli attici, dimenticammo quelle leggi della opportunità ch'erano sempre seguite dagli architetti romani, e quindi cademmo ora nel pesante, ora nel secco.

Sovente i Romani destinarono anche una colonna isolata a rammentare un grande avvenimento od un grand'uomo. Vi

ebbero quindi a Roma le colonne di Trajano e di Antonino di cui parlai, il cui scapo era spiralmente accerchiato da bassirilievi, ricordanti le vittorie militari dei due nominati imperatori. Dinanzi al tempjo di Giano stava la colonna *bellica*, dal piede della quale il console gettava un giavellotto, verso il luogo ove abitavano le nazioni nemiche a cui veniva dichiarata la guerra. Si distingueano inoltre le colonne *statuarie*, che portavano statue per lo più in bronzo; le *cronologiche*, su cui incidevansi iscrizioni storiche; le *legali*, su cui scolpivansi le leggi; le *limitrofe*, che indicavano i limiti del paese conquistato; le *manubiari* ornate di trofei; le *militari*, su cui inscrivevasi il numero dei soldati; le *rostrali* a cui appendevansi rostri delle navi conquistate.

EDIFICII DI UTILITA' PUBBLICA.

Ora sarebbe da parlare degli edifizii consecrati a pubblica utilità, e che formavano tanta parte della robusta architettura latina. Sono questi i porti, i moli, gli acquedotti, i ponti, le carceri, le caserme, e ogni opera murale, in somma, relativa al comodo pubblico. Ma d'altro lato, questa così bella parte del costruire romano poco o nulla ha che fare colla estetica delle seste. I maschii avanzi che ne rimangono danno prova di ardimentose intraprese; sono un cumulo di problemi di statica mirabilmente sciolti, ma non parlano al pensiero colla forma loro, non sono il simbolo di un'elevata poesia dello spirito, abbellito da armoniose linee e da elegante decorazione. Esse dunque, quelle solide costrutture, appartengono piuttosto alla storia della stereotomia e della tecnica murale, che alla vera architettura; ed è perciò ch'io qui tralascio di fermarvi sopra il discorso, non senza però sentire vivo desiderio, che gli uomini più approfondati nella statica, non tanto facciano esattamente conoscere i mezzi costruttivi, usati

dal popolo gigante, quanto esaminino, colla scorta più di tutte infallibile, la scienza, sino a qual grado i Romani, padroni ch'erano d' immense braccia e d' immense ricchezze, prodigassero i mezzi di costruttura, a fine di raggiungere un'erculea robustezza nelle fabbriche. Tale esame gioverebbe ben meglio che le profuse lodi dei trattatisti sulle pratiche edificative dei Romani; imperocchè condurrebbe, io credo, a dimostrare, come usando con minore esuberanza le forze e i materiali, si possa avere l'eguale risultamento di solidità, con grandissimo sparmio del pubblico e privato danaro.

Alcune però fra le costrutture romane di utilità pubblica non vanno noverate fra le attinenti alla sola statica, e son queste i fori, che magnifici si eressero in particolare dai Cesari successori di Augusto.

Con questa parola *foro* denotavansi le piazze pubbliche, ove il popolo teneva le sue assemblee per trattare gli affari dello Stato e i magistrati rendevano giustizia: queste diceansi *fora civilia*. V'erano poi i *venalia*, in cui vendeansi le diverse derrate necessarie al vivere delle città. Codeste piazze presentavano uno spazio rettangolare o quadrato confinato da parecchi edificii o da portici. Il più antico foro di Roma fu quello stabilito da Romolo tra il monte Palatino e il Capitolino, che venne da poi circondato di portici e di botteghe da Tarquinio il vecchio. Simile foro fu il solo che avesse la città eterna fino al tempo di Giulio Cesare, ma alla fine dell' impero se ne contavano di già quattordici, di cui parecchi, come quelli di Trajano e di Nerone, mostravansi suntuosissimamente decorati.

La disposizione e forma dei fori non era l'eguale per tutti. Ora isolavansi da ogni parte a mezzo di strade, e chiudevansi con un ricinto di gallerie fornite di botteghe al pian terreno. Ora queste gallerie vedeansi intrarotte da tempii, da basiliche, da archi di trionfo, e da altri edificii di utilità pubblica, come, p. e., l'erario, le prigioni, la curia.

Il foro meglio conservato è senza dubbio quello di Pompei, che vedesi ancora circondato da vasti portici a doppia fila su tre delle sue fronti. La quarta, ove schiudeansi i due ingressi principali, va occupata da un tempio e da due archi di trionfo. L'area della piazza, pavimentata da lastre regolari di marmo, è ornata di piedistalli rivestiti di marmo su cui doveano rizzarsi statue. Ai quattro angoli del monumento giravano scale che conducevano alle gallerie superiori serbate probabilmente per le donne. Parecchi altri monumenti v'erano disposti intorno, e fra questi il tempio di Giove, a cui si arriva per mezzo di due ripiani separati da una vasta piattaforma, a partire dalla quale i gradini occupavano tutta la larghezza del peristilio. La cella di questo tempio, divisa da due file di colonne, formava tre navi chiuse in fine da tre nicchioni od absidi. È opinione degli eruditi che questo tempio servisse egualmente e di curia e di erario, e in tal caso la piattaforma fra le due scale avrebbe tenuto luogo di tribuna pegli oratori, mentre le tre absidi sarebbero state destinate a chiudere gli archivii e il tesoro pubblico.

Ai fori erano ordinariamente congiunte le basiliche. Antichissimamente queste erano, al dire di Vitruvio, sale che faceano parte dei palazzi de'principi, e ove essi rendevano la giustizia. Secondo Platone ed Aristofane, così chiamavasi nei primi tempi d'Atene la casa stessa dell'arconte re. Dappoi tanto in Grecia, che nei paesi latini, furono convertite in tribunale, ove sedevano i giudici, e susseguentemente servirono all'uso stesso delle moderne *borse*, e, come in queste oggidì, si raccoglievano i negozianti per trattare d'affari. V'intervenivano oltre a ciò i legali a dar consulti, e i giovani oratori a declamare le arringhe loro. Tutto questo seguiva nelle loggie superiori, ma nelle inferiori v'erano poi que'trabiccoli mobili ove si ponevano le merci più usuali per farne spaccio. Magnifici resti d'una di queste basiliche scorgesi ancora a Pompei, ma la più

suntuosa dovette essere quella di Trajano, a giudicarne dai rocchii di colonna e dal pavimento che ne è rimasto. Il suo lástrico constava di preziosi marmi, le sue colonne di granito di Siene, i tetti di legno di cedro.

L'interno delle basiliche, disposto quasi sempre a tre navi, era formato da due gallerie, a colonnami, le une alle altre sovraposte. I tre ambulacri paralelli o navi, finivano in uno spazio trasversale, *transeptum*, elevato di alcuni gradini al di sopra dell' area della nave, e difeso da un *pluteo* o da una balaustrata. Era questo il posto che occupavano gli avvocati e i giureconsulti. Di fronte all'ambulacro centrale, e al di là del *transeptum*, girava sovente un emiciclo, ove stava il seggio, *tribunal*, del giudice principale e degli assessori. Qualche volta, a destra e a sinistra dell'abside, situavansi sale quadrate e semicircolari che, secondo alcuni, erano que'*calcidici* nominati da Vitruvio, sulla cui forma e collocazione tanto disputarono gli eruditi. Se dobbiamo però badare ad un passo di Procopio e ad un altro di S. Isidoro, pare che questi calcidici fossero portici ad uso di passeggio aggiunti alla basilica, ma non parte integrante della medesima (1).

Come vedremo nel secondo corso di queste Lezioni, è opinione di quasi tutti gli eruditi, a cui i fatti ancora superstiti servono di grande sostegno, che le basiliche degli antichi Romani fossero modello a quelle de' cristiani, ma tale opinione fu recentemente asserita erronea, nè so a dir vero su quali solidi fondamenti. In qualunque modo, ciò che parmi indubbio egli è questo, che la basilica antica manifesti forma su tutte le altre preferibile per la chiesa cristiana, e che lo applicarla invece, siccome fecero alcuni, a que' convegni de' negozianti che ora diconsi borse, non sia per certo della stessa

(1) Veggasi su tale argomento un mio articolo inserito nel Giornale Euganeo del 1848 sulla pregiata opera dello Zestermann — *De Basilicis*.

opportunità, imperocchè abbisognando le moderne borse di molti luoghi appartati pegli ufficii e per la trattazione degli affari fra negoziani, male possono esser giovate dalla conformazione delle antiche basiliche.

EDIFIZII DI DILETTO PUBBLICO.

Terme — Teatri — Anfiteatri — Circhi.

Sul finire della repubblica l'uso de' bagni era divenuto a Roma un bisogno giornaliero così pel plebeo che pel patrizio. E in fatti fino dal tempo di Pompeo v'erano bagni pubblici, ma però non suntuosi. Fu il primo Agrippa a destinare ad uso del popolo le magnifiche sue terme. Parecchi fra gli imperatori ne seguitarono da poi l'esempio, elevando, a trastullo de'cittadini, terme colossali di cui gli scrittori delle antichità romane parlano colla più viva ammirazione. Le più celebri costrutture di tal genere vedemmo già essere state quelle di Nerone, di Vespasiano, di Caracalla, di Tito, di Diocleziano e di Costantino.

L'insieme di tali edificii si accosta di molto ai ginnasii della Grecia, da me già descritti a pag. 296; solo ne erano assai più considerevoli le dimensioni, imperocchè si fecero terme, che misuravano meglio di 100 m. piedi quadrati, e in quelle di Caracalla vi stavano bacini tanto vasti, che 3000 persone poteano bagnarsi ad un tempo.

Gl'imperatori, seguitando il destro pensiero d'Augusto, aveano riunito in questi edificii tutto quanto potesse meglio lusingare gli occhi e la immaginazione. Perciò, al di fuori dei luoghi destinati al bagnarsi schiudeansi sale spaziose e portici per passeggiare al coperto, esedre ove riunivansi i dotti a conversare, e dove stavano ricche biblioteche. Infine entro a grandi spazii contenuti nel generale ricinto delle terme, davan-

si al popolo rappresentazioni drammatiche e combattimenti di gladiatori. Splendida era sempre la decorazione di queste terme, imperocchè musaici ed eleganti pitture ne ornavano i pavimenti e le pareti. Oltre a ciò poneansi in esse quadri, statue, bassirilievi d'ogni fatta, sicchè teneano luogo de' nostri pubblici musei e delle nostre pinacoteche.

Sotto il dominio de' primi Cesari donne ed uomini si bagnavano insieme, ma Adriano riconobbe quale fonte di scostumatezza fosse codesta, e ordinò luoghi in cui le prime dai secondi fossero separate. V'ebbero allora i *balnea virilia* e i *balnea muliebria* o *nymphea ;* e un'apposita legge, la *censoria*, regolò tutto quanto risguardava le terme, ma sotto quel fiore di oscenità, che fu Eliogabalo, essa cadde in dimenticanza.

Tuttochè costrutte le terme romane sulle norme dei ginnasii e delle palestre greche, pure questa aveano differenza che tutto quanto collegavasi al bagno propriamente detto, disponevasi su scala più ampia e provvedeasi di maggiori comodità. Intorno, per esempio, ai gran bacini del bagno comune, v'erano gallerie, *scholae*, limitate da un muro d'appoggio e da due gradini su cui quelli i quali non bagnavansi, sedevano a crocchio. Dopo i luoghi destinati al bagno (il quale d'ordinario faceasi caldo) veniva il *tepidarium*, *vaporarium*, che attraversavasi a passi lenti, a fine di prevenire i pericoli d'un subito passaggio dal caldo al freddo, quando dopo il bagno caldo bramavasi sperimentare il freddo, che diceasi *frigidarium*. V'erano inoltre i luoghi ove, senza bagnarsi, procuravasi la trasudazione a mezzo del calore. Questi erano scaldati da stufe particolari, originariamente usate nella Laconia, e perciò diceansi *laconici*. In mezzo a questi luoghi stava un bacino di acqua bollente, il quale mandava tale un vapore che investendo tutta la persona, la portava rapidamente a copioso sudore.

L' uso che aveano i Romani più agiati di farsi ungere di olio prima di entrare nel bagno, di sommettersi allo strofinamento del corpo quando ne uscivano, di farsi ungere di nuovo con olii odorosi, innanzi di rivestirsi, facea necessaria una gran quantità di luoghi di servigio pegli schiavi i quali doveano compiere codeste diverse funzioni. E molti pure ve ne erano intorno all' *hyppocaustum*, destinato al riscaldamento generale delle varie sale. Constava questo ipocausto d'una vasta stanza sopposta ai varii locali ad uso di bagno, nella quale disponeansi i fornelli che a mezzo di appositi tubi di terra cotta mandavano il calore per tutto dove tornava necessario.

Dal poco ch' io dissi sulle terme (e ce ne sarebbe da fare un volume) basta, mi pare, a far dimostro, come esse fossero edificii di somma importanza pei Romani, e diventassero, insieme ad uno de' principali centri de' lor piaceri, un mezzo di mantener sano il corpo cogli esercizii della ginnastica e colle frequenti bagnature. Nè sarebbe di certo inopportuno, che ai nostri giorni si costruissero edificii preparati alla medesima destinazione. Ben è vero per altro che la vita nostra, assai più occupata nei lavori mentali di quella dei Romani, non ci permetterebbe di dar tanto tempo quanto essi ne spendevano a simili trastulli ; ma sarebbe assai vantaggioso per la pubblica salute che il bagno diventasse bisogno delle popolazioni, e vi si provvedesse dal pubblico in tutti i modi possibili.

Ho già detto altra volta, che gli avanzi delle terme misurati dai cinquecentisti, lor consigliarono di riprodurne le forme negli edifizii privati e pubblici da essi murati; e talora ciò fecero con felice imitazione, imitazione che fu ritentata dai moderni architetti, quando ebbero a costruire musei e sale da ballo e luoghi di pubblico ritrovo. Io sono ben lungi dal condannare tale tentativo, specialmente se applicato a luoghi che abbiano attinenza agli usi cui destinavansi le terme. Solo os-

serverò che non mi sembrano bene applicate le disposizioni delle terme romane, quando si tratta di edificii che sieno a più piani. La bellezza loro infatti, non tanto dovea dipendere dall' armonica distribuzione de' locali intorno ad una grande sala centrale, quanto dalle ampie e magnifiche vôltę che quei locali coprivano, vôlte in cui aprivansi larghe lanterne che facendo scendere dall' alto copiosa luce, illuminavano equabilmente que' colonnami e quelle pareti rivestite di preziose ornature. Ma togliamo alle sale delle antiche terme la vôlta, togliamo loro il lume dall'alto, che resterebbero esse mai? Spazii bassi e male illuminati per causa dell' ampiezza loro: e d' altra parte, è forza omettere el vôlte al paro che le lanterne quando un edificio facciasi a più piani. Ma quanto pochi quelli in cui adesso sia conceduto usare d' un piano solo? La popolazione sempre ricrescente nelle grandi città, rende questo fatto quasi impossibile.

Toccando del teatro greco a pag. 302-303, ho già notate le principali differenze sue dal romano. Ora tali differenze appariranno più spiccate dalla breve descrizione delle varie parti di quest'ultimo ch'io ne stenderò qui. I gradoni che circondavano l' orchestra erano comunemente, nel teatro romano, divisi a tre piani da passaggi detti *praecinctiones*. Montavasi a queste col mezzo di scale disposte verticalmente e che formavano come tanti raggi il cui centro era l' orchestra.

Durante la repubblica, ogni classe di cittadini sedeva nèi teatri senza alcuna distinzione. Ma ai tempi di Scipione l' Africano, l' orchestra venne destinata ai soli senatori. Sotto Pompeo serbaronsi pei cavalieri le quattro prime file di gradoni; dietro ad essi stavano i posti pei giovani patrizii; indi veniva la plebe. Specie di loggie, *tribunalia*, alzavansi ai due lati dell' orchestra, a contenere i magistrati che presedevano alle rappresentazioni sceniche.

Il teatro romano constava, allo esterno, di arcate giranti

nel senso della curva de' gradoni, le quali venivano divise da pilastri o colonne, e coronate da un attico formato per lo più da un muro ad altezza d' appoggio. Anche in ciò differivano essenzialmente dal teatro greco, poichè in questo i gradoni posavano sul pendio d' una collina, e di conseguenza non eravi mestieri nè di fronte esteriore dal lato della curva, nè di ambulacri al di sotto de' gradoni.

Ma le differenze principali stavano nella scena, la cui lunghezza, secondo Vitruvio, eguagliava due volte il diametro dell' orchestra, e che elevandosi cinque piedi sopra il suolo offeriva, il più sovente, una facciata a sfondo in forma di nicchia. La scena greca invece era meno profonda e meno splendida di decorazioni. Tale scena dividcasi dai Romani nel *proscenium*, ove recitavano gli attori, e nel *parascenium* ove s' abbigliavano. Costrutta in una maniera monumentale, essa presentava due ordini di colonne e di arcate, attraverso le quali gli spettatori vedeano le decorazioni, di cui distingueansi più specie, le une per la tragedia, le altre per la commedia, le terze per i componimenti satirici che diceansi *atellane*.

Bramosi i Romani di tutti quegli spettacoli, in cui spiccasse il maraviglioso e il soprannaturale, aveano rese necessarie alla scena macchine varie, che doveano servire a voli, a trasformazioni, ad apparizioni. Perciò v'era il *cheraunoscopio*, che serviva ad imitare la folgore lanciata da Giove, il *brontejo* che produceva il rumore del tuono, il *kardè* che serviva, col mezzo d'ingegnose carrucole, a sollevare gli eroi, il *teologejon* per le apparizioni che scendevan dall' alto, l' *anapeisma*, per quelle che doveano sorgere da terra.

Gli attori a fine di far udire distintamente la voce loro anche ai più lontani, coprivano la faccia colla maschera o *persona*, la cui bocca sempre aperta era armata di lamine metalliche, che produceano suoni vibratissimi. Questo mezzo però

non fu trovato bastante a lanciar bene spiccata la voce, in quegli spazii ampiissimi ove essa facilmente sperdevasi. Se ne aggiunse un altro, perchè essa venisse ripercossa, e giungesse quindi netta agli orecchi, cioè furono disposti in apposite nicchie, fra i gradoni, de'vasi di bronzo o di terra cotta che diceansi *echei*. Questi aveano l'apertura rivolta alla scena, e la conformazione loro era tale, da rendere tutte le consonanze, dalla quarta sino alla doppia ottava.

Essendo le rappresentazioni sempre di pieno giorno, gli spettatori sofferivano spesso grandemente pel calore del sole; egli è perciò che guarentivano in tal caso la testa sotto cappelli *tessali* a larghe tese, ovvero a mezzo di cappucci o di ombrelle. Ma trovato che tale riparo era insufficiente, un altro più efficace se ne procurò, stendendo sopra il teatro un velario color di porpora e ornato di disegni. Tale velario era raccomandato nel centro ad un'alta e grossa trave, all'intorno stava fisso al muro.

Numerosissimi ci rimasero gli avanzi dei teatri romani, ma i più considerevoli, perchè lasciano indovinare la compiuta distribuzione di questo importantissimo genere di edificii, son quelli di Marcello a Roma, gli altri di Ercolano e di Pompei ed il bonissimo preservato di Orange in Francia. Ma non v'è bisogno di tanto discostarsi per formarsi esatta immagine del teatro romano, basta portarsi in Verona, ad esaminare le rovine di quell'antico teatro fatte da non molto sterrare dal sig. Monga, degnamente per ciò benemerito dell'archeologia e dell'arte.

Avendo già chiarito nella decimaterza Lezione quanto sia inopportuno applicare la forma del teatro antico a quelli nostri che destiniamo a notturni spettacoli, io nulla qui aggiungerò su tal fatto, a parer mio, incontrovertibile.

Altra costruttura di somma rilevanza pei Romani era l'anfiteatro, il quale, come vedemmo nella Lezione ventesimasecon-

da, serviva alle pugne de'gladiatori e delle fiere. Constava esso di due parti principali, dell'*arena* cioè, e del *visorium* propriamente detto, vale a dire dell'insieme de'gradoni elevati in ritiro gli uni al di sopra degli altri, e destinati agli spettatori.

L'arena, spazio vuoto nel centro dell'edificio, avea qualche volta forma circolare, ma più spesso elittica. Veniva chiamata così perchè se ne copriva il suolo di sabbia affinchè fosse assorbito il sangue degli uomini e degli animali e stesse ben fermo il piede de' combattenti. Caligola fece coprire l' arena di terra rossa, ed Eliogabalo di pagliette d'oro e d'argento, colla mira di nascondere agli occhi del pubblico il colore del sangue. Intorno all' arena e sotto i più bassi gradoni, stendeansi vaste costruzioni a vôlta, *carceres*, *caveae*, entro alle quali chiudevansi le bestie feroci. Quest' arena ove entravasi per due porte aperte all'estremità del maggior suo asse, era confinata da un largo fosso pieno d' acqua, *euripus*, e da un muro alto da terra dodici e fin quindici piedi. Su questo muro correva un riparo, *podium*, che serbavasi pegli spettatori di più elevata condizione, e che andava munito da una rete di ferro, *ferrea clathra*. Tale rete al paro dell'emunciato fosso servivano a guarentire gli spettatori dai guizzi frequenti delle belve. Dietro il podio, ad una delle estremità del grande asse dell'edificio, sollevavasi il *pulvinar suggestus*, ove collocavasi il trono dell'imperatore. Sul primo ordine de'gradoni, *subsellia*, sedevano anche i consoli, i senatori, le vestali, i magistrati. Un piccolo muricciuolo, *balteus*, intrarotto da porte e da nicchie, e riccamente ornato di colonne e di statue, separava il podio dal resto dell' anfiteatro. I gradoni, che venivano dopo i *subsellia*, destinavansi ai sacerdoti, ai cavalieri, ai tribuni civili e militari, e ad altre dignità secondarie. Infine i superiori servivano pel popolo diviso in tribù. Le donne aveano una galleria speciale, e gli schiavi stavano confinati nell' ultimo precinto che diceasi *meniana*, forse perchè coperto da tende.

Agli accennati differenti piani giungevasi a mezzo di apposite scale che tagliavano a cunei la elissi, e di porte a cui davasi il nome di *vomitoria*.

Tutta la cavea formante i gradoni, era sorretta da arcate posanti su massicci piloni, che costituivano parecchi ambulacri, nel maggior de'quali passeggiava chi volea, in tutte le ore della giornata. Questo diventava come una specie di bazar, perchè lo fiancheggiavano botteghe di ogni merce.

La fronte esterna dell'edificio era divisa in tre o cinque piani, a seconda della grandezza; e questi piani formavansi di solidissime arcate a cui ornamento sporgevano a bassorilievo colonne o pilastri. Le aperture delle arcate superiori lasciavano penetrare nello interno dell'edificio i profumi che bruciavansi sui tripodi, a fine di allettar anche l'odorato degli spettatori.

Al pari che nei teatri, stendeasi sugli anfiteatri il *velarium*; ma ignoriamo ancora in qual modo venisse fissato, tuttochè eruditissime dissertazioni scrivessero su questo argomento gli archeologi. La più probabile congettura peraltro è, che nel centro dell'arena fosse raccomandato con robuste corde ad altissime travi, e nel precinto esterno fosse legato a cilindri di legno che introduceansi entro a que' modiglioni forati che veggonsi intorno all'attico della maggior parte degli anfiteatri rimastici.

Il più grande fra tutti i superstiti, è, come già vedemmo, quello di Roma detto il Colosseo, ma il più conservato è senza dubbio l'altro di Nimes.

Oltre agli anfiteatri, i Romani costrussero circhi, genere di edificii che teneva gran relazione collo stadio de'Greci. I circhi erano destinati specialmente alla corsa de'cavalli, e constavano di un'elissi allungatissima ricinta da portici, su cui correvano i gradoni ove sedevano gli spettatori. Più ancor della forma tanto allungata, lo distingueva dagli anfiteatri, la spina

Digitized by Google

centrale, costruttura in mattoni larga venti piedi ed alta circa cinque, che ornavasi di statue e di altari dedicati a Roma, alla Fortuna, a Nettuno. In mezzo di tale spina ponevansi un obelisco ed un piccolo tempio in onore del Sole, e sovente intorno ad essa spaziava un bacino d'acqua per dissetare i cavalli e bagnar le ruote de' carri. Alle due estremità della spina collocavansi le *metae*, intorno alle quali doveano i campioni delle corse passare per un certo numero di volte. Le due linee paralelle de' portici chiudevansi alle estremità in semicerchio, e quivi era situata la porta trionfale per cui usciva il vincitore. Dall'altra parte stavano le *carceri*, specie di rimesse, da cui ad un dato segnale, uscivano precipitosi i carri per disputarsi il premio della corsa.

Roma avea parecchi di questi circhi, ma i principali erano il *massimo*, che occupava grandissimo spazio fra l'Aventino e il Palatino, quello di Romolo o di Massenzio, di cui scorgonsi ancora grandi reliquie fuori di porta S. Sebastiano, poco lunge dal sepolcro di Cecilia Metella, e l'altro detto *agonale*, eretto da Alessandro Severo, nel sito ora occupato da Piazza Navona, la quale conserva ancora l'antica figura di circo.

Quando leggiamo negli antichi storici di Roma le follie a cui abbandonavansi gli antichi pei giochi del circo, e le fazioni che ne sorsero, e le gare, spesso sanguinose, che ne seguivano, abbiamo ben ragione di consolarci coll'odierna civiltà, la quale, se talvolta trascorre a puerili entusiasmi in favore di saltatori e di mime, sorride da poi della passeggera frenesia, nè più ci pensa. Ma pei Romani ella era, questa del circo, quasi una grave quistione di Stato, a tale che vi prendevano gran parte gl'imperatori medesimi. Vediamo infatti Caligola, Nerone, Commodo, Eliogabalo, scendere essi medesimi nell'arena fatti guidatori di quadrighe per disputare un trionfo, che l'adulazione offeriva sicuro, moderando l'abbrivo de'troppo impetuosi ca-

valli degli avversarii. L'ultimo fra i Cesari or nominali, tanto si piacque de' giochi circensi, che volle farli più graditi e famosi colle più pazze stravaganze. Una volta gli venne fantasia di correre l'arena su carro trascinato da cammelli, un'altra da elefanti, una terza da leoni, una quarta da tigri. E, quasi gli paresse di non aver meritato abbastanza il nome di barbaro e di demente con simili delirii, volle tentar la prova su biga condotta da donne.

Le corse de' cavalli e de' carri, rimaste negli odierni costumi a prova di festività in determinati giorni dell'anno, parrebbero rendere necessario anche oggidì il circo adoperato dai nostri padri. Ma ciò non è, imperocchè noi, meno crudeli dei Romani, non vogliamo che uomini e cavalli incontrino cadute fatali nel mutare improvvisamente il corso, girando una ristretta spina; e perciò disponiamo lo spazio a quegli spettacoli o su via distesa o sopra ampia elissi. Ne deriva da ciò, che il circo non potrebbe usarsi per la nostra architettura, se non modificato di molto dall' antica sua forma.

Io non so se colla presente Lezione avrò raggiunto, o Giovani, lo scopo che mi proposi, e che vi accennai nello incominciarla, ma parmi che almeno in questo sarò riuscito, di darvi, cioè, qualche luce, sul modo e lo intendimento coi quali conviene studiare i monumenti di Roma. Voi forse mi rispondereste che dal complesso delle mie osservazioni risulta, essere que' monumenti egregi concetti, giovevoli alle costumanze degli antichi, ma non tornare attagliati alle nostre; quindi ne caverete illazione, che lo esaminarli ponderatamente poco serva all'architetto odierno. No, non deve esserne questa la conseguenza, imperciocchè lo studio delle architetture romane, anche mettendo in aperto forme e disposizioni che male possono adattarsi agli usi nostri, diversi troppo, per la maggior parte degli antichi latini, insegna appunto a cercarne di nuove, lo che non potrebbe farsi se quelle s' ignorassero.

Poi un'altra cosa insegna, ed importantissima, quella di procurare con ogni mezzo che agli edifizii inventati da noi non manchino mai, nè in apparenza nè in realtà, le linee organiche e caratteristiche, qualunque stile vi si adoperi. Le costrutture romane in fatti quattro massimi pregi quasi sempre racchiudono, che io credo debito mantenere in ciascun genere di fabbrica. 1.° Una savia corrispondenza fra la costruzione, come tale, ed il suo ornamento. — 2.° Una cura sapiente d' infilare e catenare fra loro le linee principali. — 3.° Forte e deciso movimento di masse. — 4.° I dettagli acconciamente subordinati sempre a codeste masse.

Dato ciò, io son d'avviso, che se dovrete (e lo dovrete alcuna volta di certo) foggiare i vostri concetti alla maniera gotica, alla bisantina, all' araba, ecc. ecc., abbiate obbligo d' introdurvi sempre i quattro enunciati pregi, senza di cui non sareste veri architetti, ma balzani decoratori d' un'arte figliata dal caso. Tali pregi conservando, in qualsiasi stile vi avvenga di trattare, otterrete unità, eleganza, solidità, e sarete quindi originali senza offendere le leggi eterne del bello.

Nella ventura Lezione, ch' è l' ultima di questo corso, parlerò rapidamente della scultura e della pittura presso i Romani.

BIBLIOGRAFIA.

Tutte le opere citate nelle due precedenti Lezioni, e in aggiunta,

Mazois.—*Il palazzo di Scauro, ossia descrizione di una casa romana.* — (Versione italiana, Milano, 1825 in 8.vo.)

Canina.— *Il foro romano.* — (Roma, 1842 in fol.)

Bertotti Scamozzi. — *Le terme dei Romani disegnate da Andrea Palladio con osservazioni*, ecc. — (Vicenza, 1797.)

Frontinus — *De aquaeductibus urbis Romae Commentarius.* — (Padova, 1722, in 4.to.)

Digitized by Google

VIGESIMAQUINTA LEZIONE.

La scultura e la pittura presso i Romani.

I Romani non coltivarono fervidamente la scultura mai, bensì la onorarono sommamente chiamandola a rappresentare nei tempii le divinità, nei fori i grand' uomini, nelle case gli amati consanguinei. *Signa* diceano le figure degli dei ed anche *simulacra ; statuae* poi quelle degli uomini, la qual cosa indica che da principio erano in piedi (*stantes*), ovvero alzate per pubblico decreto (*statutae*). E già fin dalla cacciata de' re ve ne avea in Roma numero grandissimo, così in bronzo che in marmo. Più crebbero in seguito, specialmente dopo l' ultima guerra punica ; poichè le provincie, per gratitudine prima, quindi per abito, per paura, per adulazione, gareggiarono nello alzarne ai consoli, ai proconsoli, ai legati, ai patroni : poi nell' età imperiale agli Augusti, ai parenti loro, ai favoriti, ai cittadini famosi, a chi divertiva il popolo, a chi lo pasceva, e via via ; sicchè al tempo di Costantino il numero de' simulacri fu detto con bella esagerazione da Eusebio, pareggiar quasi quello degli abitatori. Ma questa scultura non fu sempre romana, e dee distinguersi a seconda delle varie provincie. Nella Gallia Cisalpina, p. e., nella Venezia, fra i Taurini, fra i Liguri, i marmi che ci avanzano son quasi

Digitized by Google

sempre inferiori in merito alle opere greche contemporanee, e serbano poi una maniera, a così dire, locale. La scuola antica dell' Etruria superiore, di cui già parlai, viveva ancora, ma ridotta a mestiere. L'arte nell'odierno regno di Napoli era greca da secoli. In Roma poi, se non si conservava del tutto lo stile greco, esercitavasi da' greci artisti, e di greci modelli era pieno ogni edifizio; giacchè, conquistata dalle aquile romane l' Ellade, gli statuarii abbandonarono il paese natio per la metropoli latina. Per la qual cosa, all' epoca di Silla, di Pompeo e di Augusto, quasi tutti i migliori toreutici, fusori e scultori, si riunirono in Roma. Pasitele si distingue come artista laborioso ed accuratissimo: i modelli di Archesilao erano più stimati che non le statue degli altri artisti: Decio osa misurarsi con Càrete nella fusione in bronzo. Nè mancano operai insigni che eseguiscano mobili e vasi di eccellente lavoro, ma nessun d' essi eguaglia i predecessori, così che l'*argentum vetus* era espressione che, in fatto di oreficeria, equivaleva a *bel lavoro*.

Come già dissi, l' arte, nell' epoca degl' imperatori successi ad Augusto, dichinò dall'altezza sua a fine di obbedire, in modo non sempre degno, al lusso e alle fantasie de' monarchi. La mollezza de' tempi, dice Plinio, finì coll' annullare le arti, e più non avendo grandi anime da rappresentare, vennero negletti egualmente i corpi. Aveanvi però degl' ingegnosi ed eccellenti scultori che riempivano i palazzi de' grandi con gruppi di molta bellezza. L' età di Nerone vide grandeggiar Zenodoro, da prima nelle Gallie, in seguito a Roma; grande ed abile fusore che seppe rappresentar bene, al dir de' coevi, l' immagine dell' imperatore sotto le sembianze del Sole in un colosso alto centodieci piedi.

Un ramo della scultura romana salì allora in grande e meritata rinomanza, quello cioè de' ritratti; moltissimi dei quali si mostrano egregii per verità, scienza, facilità, elegan-

za; e soprattutto per quella stupenda vivezza di lineamenti, che manifesta l'anima, od efferata o clemente, dei valorosi, dei filosofi, dei principi che padroneggiarono Roma. In Augusto riconosci l'astuta fierezza del suo triumvirato; in Agrippa il pensiero profondo, in Livia le lascivie crudeli, la impudicizia in Giulia, il piglio minaccioso in Caligola, la stupidezza in Claudio, la dignità in Lucio Vero. Così la serie di que' busti imperiali, che ancora conservasi numerosissima nel Museo Capitolino, è grande commentario alla retta intelligenza degli storici romani. Nei busti dunque l'arte assunse un carattere tutto nazionale, ben differente dal greco, anche nei mezzi stessi di dare idea della verità; poichè, mentre i Greci non intagliarono la pupilla mai, i Romani ve la segnarono sempre; ed oltre a ciò furono dei Greci assai più ligii a verità, nel rappresentare le barbe e i capelli, come vedesi ne' ritratti degli Antonini e specialmente in quello stupendo di Lucio Vero. Tanto valsero quegli artisti romani a bene scolpire i lineamenti del volto, che quando le statue eran pessime, le teste conservavansi buone, come ce ne dà esempio quella ignobile sì, ma pur naturalissima di Caracalla. Pretesero i critici di trovare spiegazione a codesto fatto dicendo, che ad arte decadente è sempre più facile foggiar passabilmente una testa che non una figura. Non credo ne fosse questa la causa, ma l'altra invece che in ogni tempo avvenne ed avverrà, trattar l'artista cioè con maggior valentia le parti che ha più di frequente ricavate dal naturale, che non le altre ch' egli si avvezza, o per fretta o per negligenza, a tirar via di pratica. Infatti le statue delle divinità ed anche le iconiche, che in quanto al corpo si foggiavano su radicate convenzioni senza consultar la natura, sin dagli ultimi anni della repubblica hanno movenze uniformi, sempre piantate sulla destra, sempre ripiegate sulla sinistra, con vasti toraci a muscoli quadrati, legnosi ed immobili a qualunque movimento delle braccia; pochissimo

studio nel trattare le carni, pieghe diritte a fonde canalature, poi foggiate su panni umidi: in una parola figure proprio da decorazione. E appunto lo amore alla decorazione è da noverarsi tra le cause della decadenza, come lo fu per la seconda metà del cinquecento. — L'impero intanto correva veloce a rovina, la miseria non avea spenta l'adulazione, nuove statue si volevano e non si potevano, per inopia di mezzi, sacrare ai Cesari; quando un barbarico ripiego andò in uso, quello di togliere la testa alle statue imperiali, e di surrogarne una nuova, e poi altra ed altra ancora; per la qual cosa, si finì a vedere le figure d'uomini in sui trent'anni or col capo da giovane, ora da vecchio.

Il bassorilievo fu presso i Romani quasi sempre storico, specialmente se, infisso a fabbriche, e con gran senno, giacchè servi a commentario di quelle. Il carattere delle figure tiene più al vero che non nei greci bassirilievi, sicchè anche quelli dell'arco di Tito, che pur molto del greco stile rivelano, hanno pose ed atti da cui traspare molta naturalezza. Più pregevoli ancora, sotto questo riguardo, sono considerati i numerosi della colonna Trajana, i quali coi ben disposti piani, col netto contorno, colle drapperie egregiamente affaldate, furono grande insegnamento agli artisti nostri fioriti nel rinascimento delle arti. A'tempi di Settimio Severo, le figure di tondo e di rilievo già si fanno così neglette, da accostarsi a barbarie; nell'arco di Costantino questa barbarie è completa, e via via procedendo con indicibile rapidità, giunge all'epoca di Teodosio nello stato del più misero mestiere, di modo che allora veggonsi ignorate dagli statuarii sino quelle materiali lunghezze, che sono merito non dell'artista, ma del suo compasso.

I bassirilievi de' sarcofagi, invece che essere storici, si manifestano sempre tolti da certe determinate scene della mitologia, ed in particolare dai cicli di Cerere e di Bacco, ov-

vero da miti eroici, che in differenti modi accennano ad una speranza della palingenesi dell'anima, o, per dirlo italianamente, del rinnovamento di altra vita. La favola d'Amore e Psiche, che senza dubbio rappresenta come lo spirito si cruci di trovarsi separato dall' *Eros* divino, è sovente ripetuta nei sarcofagi al fine testè enunciato.

Nel tempo medesimo l' arte si sforza vie più a dare un corpo alle idee di una civiltà subordinata alle influenze orientali, e dopo aver creato molto di pregevole nelle figure delle divinità egizie foggiate in parte sul gusto greco, essa si volge verso il culto persiano di Mitra, le cui rappresentazioni non ci offrono nulla di osservabile rispetto allo scalpello. Nelle figure della triplice Ecate, nei numerosi segni panteisti, l' arte appalesa di non più starsi contenta alle forme determinate dalla statuaria ellenica, e mira ad esprimere idee più eccentriche, più generali, che doveano necessariamente degenerare in qualche cosa d' informe. La superstizione celtica, ingigantita ai tempi di Adriano, si vale di pietre incise come di amuleti magici contro le malattie e le influenze demoniache, pone le costellazioni tenute propizie sulle gemme anulari e sulle monete; e colla mescolanza bizzarra delle credenze religiose tolte all' Egitto, alla Siria ed all'Ellade, produce la figura panteista del *Jaoabraxas* sotto le più strambe forme di uomini e di animali.

A rendere meno incompleto questo rapido sguardo sulla statuaria de' Romani, mi si conceda ch' io qui elenchi i principali fra que' marmi e bronzi superstiti che valgono a meglio determinarne lo stile e il carattere.

Oltre ai nominati bassirilievi dell' arco di Tito e della colonna Trajana, sono degni di molta ammirazione quelli dell'arco di Costantino, i quali, come ho già avvertito, appartengono all' epoca di Trajano, perchè ne rappresentano le vittorie riportate su' barbari.

Rispetto a statue isolate, le più degne di nota sono senza dubbio le seguenti che fregiano il Museo Pio Clementino a Roma:

1. Una figura muliebre, rappresentante *Roma guerriera* seduta sopra una corazza.

2. *Augusto togato*, — ch'era un tempo nella casa Giustiniani di Venezia: bellissima scultura, in cui le drapperie son trattate, come ben dice il Visconti (Museo Pio Clementino, vol. II, pag. 289), *in quella maniera larga che risente le scuole maestose della Grecia, e che è ben rara nelle statue togate.*

3. *Augusto giovane*, — prima nel Museo Verospi; gentile statua ove si ammira non comune intelligenza del nudo.

4. *Il Genio d' Augusto*, — in marmo pario, condotta con magistero degno dei bei tempi dell' arte greca.

5. *Nerone in sembianza d' Apollo*, — simulacro consecrato dall' adulazione alle vanità d'artista, che crescevano i vizii di questo imperatore. Lo stile n' è trascurato, ma non vizioso.

6. *Domizia cogli attributi d' Igea*, — in marmo pario. Quantunque d'una maniera poco diligente, non manca però di molti pregi sì nella invenzione che nella esecuzione. — Questa statua presenta un fatto meritevole di nota: ella è coperta di una certa patina o colore, che sembra essere vestigio della antica cera od encausto, che gli antichi stendevano sulle sculture per renderne più eguale il pulimento, più guarentita la superficie.

7. *Nerva*, — statua colossale in marmo pario di grana minuta, di egregio stile che arieggia il greco. Dà prova del modo col quale anche gli artefici romani sapessero idealizzare il vero, quando volevano rappresentare gl' imperatori sotto sembianze divine.

8. *Trajano*, — in marmo pentelico, assai ben panneggiata.

Digitized by Google

9. *Sabina Augusta in sembianze di Venere*, — ricca di grazie, e mirabile in particolare per la dolcezza de' lineamenti.

10. *Giulia Soemia in forma di Venere*, — statuina graziosa, in marmo di Luni, conservatissima.

11. *Sallustia in forma di Venere*, — in marmo di Luni. È prova di quella specie di risorgimento che sotto gli Antonini ebbero le arti romane.

12. *Lucio Vero giovane*, — in marmo greco di grana fina. Bella figura per composizione, ma trascuratamente eseguita.

13. *Lucilla*, — in marmo lunense, assai ben panneggiata sulla maniera del buon tempo greco.

14-15. *Il fiume Nilo ed il Tevere*, — statue semicolossali in quel marmo che gli statuarii dicono *cipolla*. — Mirabili per la proporzione, per la sveltezza, pel moto impresso nell' insieme, per larghezza di piani, e per la squisita esecuzione. — Scoperti al tempo di Leone X presso la Minerva, formarono l' ammirazione di quella età troppo forse ammiratrice dell' antico, ma la meritano anche oggidì, perchè manifestano bellezze non contestabili. Il Vasari li preferiva ai due colossi di Monte Cavallo, opera greca senza dubbio.

16. *Clodio Albino*. — La testa, assai inferiore in merito al corpo, non gli appartiene, e questo solo ch' è in marmo pentelico merita osservazione per la squisita eleganza delle forme. È forse lavoro dell' età d' Augusto.

17. *Macrino*. — Buona statua in marmo greco, ragguardevole per lo stile della scultura, carnoso e facile. Può riguardarsi come uno dei migliori lavori dell' epoca in cui ebbe principio nell' impero romano la precipitosa decadenza delle arti.

Ma senza anche portarvi nella eterna metropoli, potete, o Giovani, conoscere i caratteri della scultura latina nel suo

fiorire, guardando alla colossale statua di Marco Agrippa che conservasi ancora qui in Venezia nel cortile del palazzo Grimani a S.ta Maria Formosa, un tempo prezioso museo di antichi marmi celebratissimi. Stava essa, come accennai a pag. 519, in una delle nicchie del Panteon, a nobile riscontro della statua di Augusto. Le gambe e le braccia sono moderno ristauro.

Rispetto al merito della statuaria in bronzo presso i Romani, possono servire di esemplare le dieci statue d'imperatori e d'imperatrici che veggonsi al Museo degli Studi in Napoli: son però di mediocre lavoro, e quindi a conoscere quanto pregevole fosse nell'impero tale difficile ramo dell'arte, è meglio fermare lo sguardo sulle sei figure femminili, parte grandi quanto il vero, parte più piccole, le quali ornavano la peschiera di un giardino di Ercolano, ed ora stanno nello stesso Museo. Non hanno azione od attributi tali, da indicare chi rappresentino, ma è probabile, avesse ragione Winckelmann, quando le disse figure ideali di Ninfe. Quanta fosse però la valentia della fusione in bronzo nelle epoche imperiali, nessun'altra opera lo mostra meglio, a parer mio, del famoso busto di Seneca il filosofo, la più bella testa di quante se ne abbiano di lui, *e lavorata con tal perfezione che oggi non saprebbesi imitare*, come ben dissero gli autori della recente *Guida di Napoli*, compilata in occasione del settimo Congresso degli Scienziati.

Questa opera potrebbesi attribuire ad uno de'Greci artefici più eccellenti, e lo sarà forse, ma senza dubbio di quelli che allora abitavano Roma, imperocchè sappiamo che Seneca, da Cordova sua patria trasferissi in Roma e colà rimase sempre sino a che s'aprì le vene per isfuggire più crudel morte inflittagli dal suo discepolo Nerone.

Ed uscì probabilmente da greca stecca anche il modello che servì a fondere il più bel bronzo monumentale che l'antichità ci tramandasse, la celebre statua, cioè, della Vittoria

rinvenuta fra gli scavi del tempio d' Ercole a Brescia, lavoro insigne per grandiosità e per correzione di forma, che basta solo a far illustre un museo. È verosimile che sia del tempo di Vespasiano, siccome l'edificio che lo accoglieva, ed è pur verosimile che si modellasse e si fondesse in Italia, ove la scultura, sebbene greca spesso nelle massime, fioriva allora per impulso dei Cesari romani, e rivelava un carattere meno forse notabilmente ideale, ma però improntato di grandiosa verità.

Uno dei rami d' arte in cui più valsero i Romani nell' epoca imperiale, fu quello delle pietre incise. Dioscoride, che incavò la testa di Augusto, la quale serviva a questo imperatore di sigillo, era pei tempi suoi l' artista più insigne in tal genere. Ma ciò che in importanza sorpassa di molto le pietre che gli vengono attribuite, sono i cammei che ad epoche determinate portano l' effigie di parecchi fra i personaggi delle famiglie Giulia e Claudia: cammei veramente mirabili per la sceltezza della materia e la finezza dell' esecuzione. D' ordinario quelle figure principesche vi sono rappresentate come esseri che governano e proteggono il mondo, o come apparizioni delle divinità più possenti.

L' arte nummaria sale in Roma all' altezza medesima della glittica, specialmente nelle monete e medaglie fatte battere dal senato e dagl' imperatori della famiglia Giulia e Flavia. Le teste son ricche di vita e di verità, belle per la nobiltà dell' aspetto; condotte con un modellato difficilmente superabile. Le stesse composizioni mito-allegoriche di queste monete, destinate a figurare lo stato dell' impero e della casa imperiale, manifestano invenzione ingegnosa e piena di gusto, quando anche le figure vi sieno trattate di un modo convenzionale.

Ma la glittica, e la toreutica con essa, seguitando lo stesso cammino della statuaria, da floride ch'ell'erano sotto i

primi Cesari, dichinarono miseramente con gli ultimi. Sicchè a vedere gli anelli e i sigilli dell'età di Augustolo, si comprende subito che la società e l'arte per diventar barbare non aveano bisogno sopravvenissero nè Genserico nè Attila.

È solo circa un trecento anni innanzi l'era cristiana, che troviamo indizii nella storia di pittura veramente romana, giacchè i monumenti anteriori a quest' epoca appartengono all' antica civiltà etrusca. Un Fabio soprannominato il *pittore* dipinse in quel periodo il tempio della salute sul Quirinale, e le opere sue rimasero intatte fin al regno di Claudio. Ma pare avessero poco merito, poichè Plinio, sì gran lodatore per indole, non fa cenno di quel che rappresentassero, nè dice una parola d'elogio. Del resto, fosse o no un imbratta-pareti questo stipite della famiglia Fabia, è certo che, a sentenza di Cicerone, la pittura in Roma era poco men che sprezzata.

Marco Valerio Messala fu il primo che nell' anno di Roma 490 volle posta sopra una delle muraglie laterali della Curia Ostilia una tavola figurante il combattimento, nel quale egli avea in Sicilia disfatti i Cartaginesi ed il re Jerone. Lucio Scipione pose anch'egli nel Campidoglio un quadro offerente le proprie vittorie nell'Asia. E Scipione poi l'Emiliano non potea raffrenare il suo sdegno, vedendo le tavole in cui Lucio Ostilio Mancino, conquistatore di Cartagine, avea fatto rappresentare la presa di questa città, tavole di cui egli stesso faceasi illustratore al pubblico. Il poeta Pacuvio, circa 150 anni dopo, dipinse il tempio di Ercole nel Foro Boario. Ma ben tosto questa bell' arte cessò di essere esercitata da artisti liberi, a confessione dello stesso Plinio; e sino a Turpilio cavaliere romano, che gli era contemporaneo, egli non cita nessuno che vi si consecrasse. Questi però fece molte e, al dir dello scrittore, belle opere in Verona.

Giulio Cesare avea una magnifica galleria e arricchì di pitture moltissimi tempii. Fu sotto la sua dittatura che Ti-

momaco di Bisanzio dipinse Ajace e Medea, tavola acquistata dallo stesso dittatore per somma rilevantissima, e da lui donata al tempio di Venere Genitrice.

Arellio fu celebrato a Roma poco innanzi l'impero di Augusto, sebbene Plinio gli rimproveri di aver rappresentato le dee colle sembianze delle cortigiane. Sotto il dominio d'Augusto comparve Marco Ludio pittor di vedute, di marine, di paesi, cui aggiungeva figure.

La mania di Nerone a voler essere considerato artista in differenti rami, deve senza dubbio aver dato allora un certo rilievo a chi trattava i pennelli. Al tempo di questo imperatore citasi certo Amulio, la cui gravità si avea del ridicolo, giacchè non abbandonava la toga senatoria neppur quando lavorava. Consecrò tutta la vita sua a colorar la *casa aurea* di Nerone. Antistio Lerbeo, ch'era stato proconsole nella provincia narbonese, menava gran vanto de' piccoli quadretti che andava dipingendo; ma par che fossero la ben trista cosa, perchè il popolo vedendoli rideva. Cornelio Pino e Accio Prisco dipinsero, regnante Vespasiano, il tempio della Virtù e dell'Onore. Secondo Plinio, quest'ultimo ebbe il merito d'accostarsi più degli altri agli artisti greci.

Tale è allo incirca il ristretto numero di pittori che Roma produsse e, a quel che pare, mediocri tutti. Del resto vedemmo già nelle precedenti lezioni che la grande quantità di tavole colle quali, da Curio Dentato al console Lucio Mummio, si vollero fregiati i tempii, erano opere greche rubate alle provincie soggette e in principalità alla Sicilia e alla Grecia. In principio si tenne pochissimo conto di questi capi d'opera, ma al tempo di Cesare e specialmente d'Augusto, si conservarono con grande cura e si pagarono a prezzi enormi. Fu allora che Agrippa, parente ad Augusto, pronunciò in pubblico un'orazione intesa a persuadere, che s'impedisse ad ogni privato di possedere quadri o statue, e che

gli uni come gli altri fossero dichiarati diritto della repubblica.

A darci languida sì, ma pure un' idea, di qual fosse la pittura, almeno murale, presso i Romani e nella vicina Campania, giovano i freschi rinvenuti in alcuni sepolcri e terme latine, e gli altri che coprivano le pareti delle case d' Ercolano e Pompei (1). Fra i primi meritano di venir particolarmente osservati:

1. Le così dette *Nozze Aldobrandine*, di cui ora poco più vedesi del contorno. Rappresentano, secondo Winckelmann, le nozze di Tetide e Peleo, e furono rinvenute al tempo di Clemente VIII vicino alle terme di Tito.

2. Le Ninfe che prendonsi cura del cavallo Pegaso o di quel dell'Aurora, pittura del sepolcro dei Nasoni a Roma.

3. Il satiro Marsia, dipinto trovato in una camera sepolcrale vicino all' ospizio de'Mendicanti pure in Roma, ora al Museo di Parigi, a cui donollo il sig. d'Agincourt.

In mezzo alle numerosissime dipinture del Museo degli studii a Napoli tratte dalla dissepolta Ercolano, spiccano:

1. L' Oreste riconosciuto dalla sorella Ifigenia.

2. Teseo vincitore del Minotauro che riceve dai giovani ateniesi l' omaggio della riconoscenza loro.

3. Le celebri cinque giocatrici d' aliossi, pittura monocromata tratta dagli scavi di Resina.

4. Paride che seduce Elena, dagli scavi di Gragnano.

Da quelli di Pompei poi vennero i pezzi seguenti, che

(1) D' ordinario i dipinti rimastici di Ercolano e Pompei sogliansi registrare dagli eruditi come lavoro di greco pennello, o almeno dalle greche scuole usciti. Nè lo contrasto sì fatta giudiziosa congettura, ma la osservazione che, essendo opere a fresco, dovettero essere condotte sul luogo da artisti già stanziali in Italia, e lo scorgere che nel carattere non hanno differenze essenziali colle pitture antiche superstiti in Roma, mi fa parere non irragionevole il citarli come prova dell' arte latina d' allora.

Digitized by Google

sono fra i più ammirati da chi piglia a modulo dell' ammirazione l' antichità delle opere.

1. Una Cerere in trono d' una maravigliosa conservazione.

2. Venere e Adone.

3. Nettuno e la figlia di Danao Aminone.

4. Medea nell' atto di uccidere i figli.

5. Perseo ed Andromeda.

6. Il giudizio di Paride; grande e bella composizione, che è ripetuta spesso in altre minori pitture.

7. Le nozze di Zefiro e Clori.

8. Arianna abbandonata.

9. Finalmente le sedici Danzatrici, che, a dir vero, sono d' una incomparabile eleganza di disegno. Vestono chi da Menade, chi da Venere; ora tengono lo scettro col quale la madre d'Amore governa il mondo; ora lo scrignetto de'preziosi giojelli ond' ella s' adorna; quale simiglia a Najade portante il nappo coll' acqua, quale ad ancella col desco carico di frutta, questa scuote il tirso, quella un tamburello, l'altra batte i cimbali.

È singolare che fra tante pitture, due sole ci offrano argomento storico, e sono una Sofonisba con Massinissa che le porge il veleno, storietta assai ben disegnata; ed una così detta *Carità greca*, in cui ci viene offerto il fatto di quella Perrona che nella prigione nutriva del proprio latte il padre Cimone condannato a morirsi di fame.

In generale in tutti questi dipinti è buono il disegno, giuste le proporzioni, ma il soverchio ideale de' tipi distrugge il carattere e la varietà, e lascia conoscere come il vero non fosse consultato se non sino al punto di formulare (se m' è lecito l' algebrica parola) quella gradevole convenzione. Vista quindi una figura d' uomo si son viste tutte; guardata una di quelle graziose divinità femminili liberalissime di

Digitized by Google

tutte le forme della ben contesta persona, le altre le sono sorelle, e si direbbero di un parto stesso. Tanto si ripeta delle fisonomie, improntate tutte di corretta ma fredda idealità; così fredda, che non dimostrano mai un conturbamento dell'animo, mai una gioja viva, mai una lagrima. Sono in fine una traduzione a fresco delle greche statue e più ancora del greco bassorilievo. E del bassorilievo greco serbano anche, di ordinario, la misurata composizione; perciò figure quasi tutte sur un solo piano, appena indicante con una linea il digradar prospettico del campo; non gruppi, non ardite movenze; in ogni segno un' apparenza di calma solenne, anche quando l'azione men dovrebbe apparire pacata. Il colore, specialmente nelle carni succoso, vigoroso, giusto, ma stucchevolmente uniforme: il chiaroscuro indicato abbastanza per far tondeggiare le parti, ma non mai una vera degradazione di toni, mai una ben giocata varietà di tinte, nessuna perizia de' contrasti e di quella bilancia de' colori che ne' fiamminghi, e specialmente ne' veneti pennelli raggiunge inimitabile armonia.

Ma con qual metodo son poi condotte le dipinture di queste antiche venerande pareti, la cui conservazione è maraviglia? Chi le vuole colorate assolutamente all' encausto, chi a fresco solo. L' opinione adesso più ricevuta e che una attenta osservazione rafferma, si è che sieno eseguite quali sull' intonaco umido, quali a secco; le une e le altre inverniciate con la cera mista forse alla vernice copale. *I colori* (dice Vitruvio), *se stesi con diligenza sopra buon intonaco a fresco, non ismontano, ma anzi si conservano eternamente.*

Ciò dimostrerebbe che pel fatto si preferisse il fresco all'encausto: e in effetto quando consideriamo ad un altro passo dello stesso scrittore, dobbiamo andar persuasi che l'encausto si desse come una vernice sulle pitture a fresco allora

che erano bene asciutte. Eccolo questo passo: — « Allorchè » il muro sarà pulito e asciutto a dovere, con un pennello » coprilo di cera punica liquefatta al foco, e stemperata con » un tantino d' olio; indi con carboni accomodati in un vaso » di ferro va riscaldando bene e le mura e la cera, riducen- » dola a trasudare, e con panni netti strofinala, appunto co- » me si fa sui nudi delle statue di marmo con la operazio- » ne detta *causis* da' Greci. Ora questo strato di cera punica » fa sì, che nè lo splendor della luna, nè i raggi del sole posso- » no rodere, nè cancellare i colori in sì fatte pitture. » (Vit. lib. VII, c. 9). Certo è, che il fondo di alcune delle pareti di Pompei fu dipinto quando il loro intonaco era ancor umido, e che su questo, prima d' asciugarsi, venivano tracciati i contorni delle figure con una punta. Certo è ancora che alcune figure mostransi staccate in modo da far vedere chiaro il fondo su cui stavano dipinte e le differenti mani di colore. Ve ne hanno di quelle in cui sul fondo nero fu disteso uno strato di cinabro, e sopra questo son condotte le storie. Delle quali, se mai per caso una parte è svanita o se n' è staccata, la sottoposta mano di rosso apparisce tanto pura come se nulla vi fosse stato dipinto sopra. Del resto dalle osservazioni che fecero sulle antiche pitture Steinbüchel, Müller, Field, Hirt, Rumohr, Schorn, ed altri, si rileva, che tutte quelle della Grecia e dell' Egitto hanno un lucido che non si può altrimenti ottenere, nè pingendo solo a fresco, nè a colla; che l' indoratura, unita ai fregi coloriti, non poteva derivare se non da un mezzo adesivo incapace di sciogliersi, vuoi con l' acqua, vuoi colla umidità; che, in fine, per testimonianza di Platone, le pitture egizie si eseguivano con cera e resina. Vedendo dunque i ricercatori delle antiche tecniche del dipingere, come sulle pompejane pitture l'acqua non facilmente aderisca, nè da esse si possan togliere i colori fregandole, propendettero a crederle condotte ora sull' intonaco umido,

ora sullo asciutto, ma coperte poi con quella stessa vernice che tiensi adoperata sulle muraglie di Grecia e di Egitto, vale a dire cera e copale.

Or dirò, a conferma od a rettifica di queste opinioni, quel poco ch' ho potuto osservare io stesso in alcuni dipinti antichi di Roma e di Pompei, esaminati con paziente diligenza. Quelli, p. e., sì briosamente pennelleggiati sopra i *loculi* del columbario di Villa Panfili presentano chiaramente i seguenti fatti. La parete porta un intonaco di marmorino discretamente liscio, sul quale con un pennello imbevuto di colore assai fluido, fu contornata ciascuna figura a mezzo di una neutra calda. Le ombre, come le tinte locali delle parti chiare, mostrano di essere state distese dopo, a guisa di acquerelle, giacchè in molti luoghi, nel condurre la tinta, l' artista non seppe fermarla a tempo, e superò il contorno; il quale, per essere stato messo prima, rimase intatto, nè s' immedesimò al colore sovrapposto. Non v'ha poi nello intonaco, sul quale stanno dipinte le accennate leggiadrissime opere, neppure un segno di commessura, e perciò devono essere state lavorate o a tempera o a secco, sulla intera superficie, già ben asciutta, cioè in quel modo che s' usa or da molti detto *fresco-secco*, distinto da ciò che sogliamo intendere per *buon fresco*. Eccolo in brevi parole codesto modo. — Finito che sia l' intonaco, si lascia seccare, e si strofina poi con pomice il giorno prima di cominciare il lavoro. Si ammolla in seguito ben bene con acqua in cui sia sciolta un po' di calce, poi si ammolla di nuovo la mattina seguente, e quindi vi si attaccano i cartoni, e si calcano i contorni. I colori sono quelli usati nel *buon fresco*, al pari di questi si temperano in acqua, e si adopera la calce ove occorre il bianco. Così fatto lavorio si può lavare quanto il *buon fresco* e dura quasi egualmente. L' opera si può sempre quindi tralasciare e ripigliare, perchè sempre, come si fece prima, si può ammollar

Digitized by Google

la parete. In Italia, ch' io sappia, questo metodo non si adopera che per l' ornativa, e anche da pochi, ma fuori s' usa con buon successo sino nei dipinti di storia.

Da un passo di Teofilo Monaco, scrittore del XIII secolo, si rileva, che anche prima d' allora era usato per tutto. — Al capo 15 del lib. I del suo celebre scritto *Diversarum artium schedula* egli dice (traduco letteralmente quel suo semibarbaro latino) che « quando si disegnano immagini o le » effigie d' altre cose sopra un muro secco, bisogna prima » aspergerlo d' acqua fino a che esso divenga compiutamen- » te umido. È in questo stato di ammollimento che devonsi » distendere tutte le mani di colore che son necessarie; e » mescolarle tutte con calce, affinchè secchino ed aderiscano » con esso muro. » — Sin qui Teofilo, il quale poi del *buon fresco* non fa mai parola; sicchè è da credere che a' tempi suoi non fosse conosciuto. Il passo citato, nel raccertarne come assai prima di Teofilo venisse comunemente usato il fresco secco, ne induce nel sospetto che al pari di tutti i metodi del medio evo, questo venisse da fonte assai remota.

Difatti il sig. Wiegmann, nel suo bel libro sulla pittura degli antichi pubblicato ad Annover nel 1836, e il sig. Eastlake attuale preside dell' Accademia di Belle arti in Londra, nel recente suo lavoro *Notizie e Pensieri sopra la storia della pittura ad olio*, presumono che parte almeno dei dipinti di Pompei sieno eseguiti di questa maniera; e due, a lor sentenza, ne sono gl' indizii, il primo perchè la calce entra in quasi tutti i colori; il secondo perchè nell' intonaco di quasi tutte le pareti si scorgono soltanto due commettiture orizzontali, benchè nessuna delle tre parti dell' opera, e meno poi la media (ch' è più ampia) siasi potuta fare in un giorno; condizione, come tutti sanno, necessaria ai lavori di buon fresco. La calce in qualsiasi colore (avverte Teofilo in più luoghi) faceva deboli le ombre; le quali doveansi perciò

rinforzar colla tempera; e Teofilo stesso, subito dopo lo stralcio testè recato, parla de' colori temperati col tuorlo d'ovo da stendersi sopra gli altri quando sieno secchi. Il secondo passo verso il buon fresco, ch'era forse il modo seguito dagli antichi nel dipingere a calce, fu d'imporre sopra l'intonaco fresco e molle della parete il bozzo di macchia, che accennava le masse de' colori, il quale, asciutto che fosse, permetteva di finire il dipinto o a secco o a tempera, nella maniera indicata sopra. — Il Wiegmann però pretende che alcuni dipinti di Pompei, e specialmente quelli della casa detta delle Fontane, sieno a *buon fresco*, e spiega la soverchia quantità del lavoro col supporre che le molte mani d'intonaco sopra la parete la mantenessero umida per più giorni. Domando perdono ad un de' più dotti scrittori della tecnica artistica qual è il Wiegmann, se oso dire che la sua presupposizione non s'appoggia su base ben solida; giacchè, per quanto sieno molteplici gli strati d'un intonaco, il colore ad essi sovrapposto seccherà sempre rapidamente, a meno che non sieno addossati gli uni agli altri senza che quelli di sotto abbiano avuto tempo di ben seccare, e in tal caso nell'asciugarsi si gonfiano, screpolano e finiscono a ruinare, ovvero nasce alla superficie dell'ultimo intonaco una fatal cristallizzazione che finisce a sbiadir tutta l'opera o, come dicono i frescanti, a bruciarla. Non ci sarebbe che un modo per mantener umidi per più giorni i colori sulla calce fresca, e sarebbe quello di incorporarli col latte, ma allora facilmente crescono ed annerano; forse perchè l'*acido lattico* che comparisce alla superficie forma, quando sia al contatto dell'aria, un vario grado e natura di ossidazione, a seconda della sostanza colorante in cui essa s'ingenera.

Col solo metodo dunque del *fresco-secco*, come l'ho descritto, parmi sia possibile spiegare il modo col quale furono condotte le pitture di Ercolano e Pompei. Ma esse presenta-

no un altro fatto che, a quanto io mi so, non fu peranco osservato dagli scrittori, fatto il quale merita, a parer mio, molta considerazione. Eccolo. Bagnati i freschi dei trecentisti e dei pittori susseguenti con l' acido muriatico, producono ebollizione, e le cose lavorate a semplice tempera, spariscono. Non così le pitture antiche, le quali, ammollite col detto acido, o non offrono effervescenza di sorte, o la offrono leggerissima. E perchè questo? Perchè, a creder mio, quelle pitture sono coperte dalla vernice encaustica ricordata da Vitruvio, composta di cera e di resine, la quale impedisce l'azione dell'acido.

Comunque sia la cosa, è certo che molto gioverebbe tentare con pazienti esperienze i metodi ch' ora ho discorso, a fine di ricondurre la tecnica del fresco a migliore cammino, al cammino, cioè, ch'ella battea nell'antichità, nel medio evo e nel cinquecento, e quindi a liberarla, se fosse possibile, da quello spolpato e tratteggiato aridume ch' essa manifesta oggidì qui da noi, quasi in ogni opera.

Ma di ciò nel venturo corso, in cui è mia intenzione parlarvi a minuto di tutte le tecniche della pittura, e di schierarvi dinanzi, commentati com' io meglio saprò, gli esperimenti che su quelle portarono molti illustri artisti e scrittori odierni.

Or fo ritorno alla storia della pittura presso i Romani, da cui spero di non essermi troppo discostato, toccandovi dei modi tecnici che suppongonsi da essi usati.

Oltre la pittura eroica murale, i Romani furono inchinatissimi a quella detta poi *arabesca* o *grottesca*, con cui decoravano stanze, sale, triclinii, esedre e perfino i portici dei peristilii. Sono fantastiche e gaje rappresentanze di paesi, di capannette, di tende; son gracili astili, che a foggia di colonnine reggono cornici capricciose, e nicchii ed alberi e figurine; son candelabrini agili, svelti, lanciati, che sostengono spiche e frutta, e mulini, e maschere. Sono in fine un trame-

scolarsi bizzarro di elementi ingegnosamente discordi, contro cui moveva aspro e lungo lamento Vitruvio, chiamando una cotal moda, venuta in gran voga a' suoi dì, *magnum deliramentum*. E con sì tagliente sentenza accennava a quegli ornati sul cui modello si dipinsero quelli sì gajamente disposti nelle grotte di Baja, di Cuma, di Tivoli, nelle terme di Tito, nelle case di Scabia, di Ercolano, di Pompei, a quegli ornati che furono ispirazione ai gentili dell'Urbinate nel più elegante monumento del mondo, le logge del Vaticano.

È singolare, come fra tanto ghiribizzare di forme e di fantasie, cacciassero que'capi ameni di ornatisti romani certe scenine rappresentate da piccoli fantoccini, con cui miravano a satireggiar Tizio e Cajo, valendosi di quel genere sì brioso, per cui Granville e Gavarny sono oggidì tanto a ragion rinomati; vale a dire foggiando i differenti animali colle movenze e gli abiti dell' uomo, e componendoli ad azioni, nella lor gravità, amabilmente ridicole. Una di queste azioni ci offre Enea che avendo il piccolo Ascanio a mano porta il padre Anchise, e tutti e tre hanno la testa da scimia. Altrove vedonsi due carri, il primo tirato da un pappagallo, di cui tien le redini un grillo posto a seder sulla cassa, il secondo trascinato da un grifone condotto da una farfalla: in altra parte, due locuste coll' ali e la testa china, portano al sepolcro in passo tragico il cadavere d' una lor consorella. Nella pittura ornamentale frammetteano quegli artisti anche uccelli e quadrupedi di differenti specie con la più ingegnosa imitazione del vero, come ne abbiamo stupendi esempii in molte fra le dipinture del columbario di Villa Panfili che v' ho citato sopra.

Dopo la conquista della Grecia fu pure in gran fiore a Roma e nei paesi da essa dominati l' arte del mosaico, che appunto di Grecia venuta, prosperò sommamente sotto la dittatura di Silla, come ne fa prova quello ancor conservato del

tempio della Fortuna a Preneste. Ma questa, che potrebbe dirsi indestruttibil pittura, ebbe però il suo apogeo regnante Claudio, e da quel momento fu usata e sino abusata ne' lastrici, ove le scene storiche e mitologiche a fusione si prodigavano. — In Roma i più osservabili musaici che vanno attribuiti a tal epoca, possono noverarsi i seguenti:

1. Quello celebre della Villa Albani figurante Ercole dopo ucciso il mostro che dovea divorare Esione.

2. Il combattimento de' Centauri contro leoni e tigri, trovato nella Villa Adriana, e ora al Campidoglio.

3. Puttini che s' intrecciano a tralci di vite e grappoli di uva, sulle volte del sepolcro di s.ta Costanza.

Ma i più importanti dei musaici rimastici sono da vedersi al Museo borbonico a Napoli, ove furono trasportati da Ercolano e Pompei.

Meritano special ricordanza, se non per la finezza, almeno per la grandezza del lavoro quelli che or qui nominerò:

1. Frisso ed Elle.

2. Teseo che uccide il Minotauro.

3. Licurgo re di Tracia assalito da una pantera.

4. Curiosissimo pel soggetto è quello che figura uno scheletro avente nella destra un boccale ed un altro nella sinistra. Questo dovette probabilmente coprire il pavimento di qualche sala da pranzo, giacchè gli antichi soleano eccitarsi alle gozzoviglie del banchettare ponendosi dinanzi l'immagine della morte: strano modo in vero di avvivarsi a letizia! Ad un certo momento l'architricliniarca, che noi diremmo il credenziere, poneva in mezzo alla tavola uno scheletro d'argento, e allora i commensali cantavano in coro un distico conservatoci dal licenzioso Petronio nel descriverci la non molto costumata cena di Trimalcione; il quale distico suona in italiano così: *Tali diventeremo tutti dopo che ci avrà ghermiti l' Orco, dunque finchè ci è dato vivere, viviamo bene.* Lo che

prova come quegli epicurei, alle beate eternità dell' Eliso non prestassero troppa fede.

5. D' una special finitezza è il musaico che rappresenta suonatori mascherati; ma questo, anzichè di pietre dure, è composto di paste; ed ha al basso un' iscrizione greca che dice *Dioscoride Samio la fece.*

6. Di stupendo disegno è quello ove scorgesi Acrato, un de' bacchici genii, che cavalca una tigre.

7. Ma di tutti il più famoso è l' altro rinvenuto a Pompei nella casa detta del Fauno correndo il 1831, il quale ci presenta azzuffata una battaglia fra Greci e Persiani. Non c'è forse in tutta quanta l' antichità un' opera su cui siensi prodigate dagli archeologi tante parole quanto su questa, a fine di fissarne la giusta interpretazione. In una cosa però vennero d'accordo i dotti, che figurasse una delle battaglie da Alessandro vinte su' Persiani, ma quale, se quella d' Arbella, o l' altra del Granico, o la terza d' Isso, non seppero dirci con precisione. I più inchinano per quest' ultima; la qual cosa a noi non importa gran fatto, ma ben c' importa d' osservare che fra la scienza nella distribuzione de' gruppi e nel disegno, e la grossolanità del lavoro, ci corre una tal differenza da far credere che questo, come forse tanti altri musaici antichi, non sia che una copia di qualche celebre quadro greco salito in fama.

Che che ne sia, egli è certo essere stata quest'arte del musaico coltivata nell' Impero con tenace proposito, sicchè anche nell'epoche tarde di Costantino usavasi a decorazione di quasi tutti gli edificii di rilevanza, così per le pareti che pei solai. Il musaico quindi fu tra tutti i rami dell'arte quello che attraversò quasi solo la melmosa palude in cui, stemperata da'vizii, si affondava la decrepita società romana. Quando poi sul cominciare del IV secolo, il cristianesimo si diffuse consolatore fra la universale sciagura, il musaico, conservando le antiche tra-

dizioni, si fece anello di congiunzione fra l'antica e la moderna arte, e questa depurando dai sensualismi di quella, ci porse nelle basiliche romane gli augusti tipi di religione a cui attinsero il celeste raggio di lor serena purezza i maestri italiani del XIV secolo. Ma intanto anche la superstite tradizione dell' arte forz' era che da altri e più efficaci elementi venisse trasfigurata, di mano in mano che alla romana corruzione succedevano gli appuramenti del Vangelo.

Eccovi, o Giovani, sbozzato dinanzi, come meglio mi fu consentito dalle strettezze dell'ingegno e dell'ore, il quadro artistico entro i larghi confini di quell'unico impero, che sotto lo scettro d' Augusto avea posto il seggio sulle rovine di quattordici nazioni. Ma intanto quell'altre, che pel barbaro vanto di una indomita forza brutale, serviano gregarie il vacillante trono dei Cesari, vistolo tuffato in molle dissolutezza, visti gli uomini poltrire ne' bagni anzichè misurarsi alla lotta, viste le madri e le spose romane uscir velate dalle terme per entrar nelle case di perdizione; guatarono con ansia cupidità, quasi falchi ingordi di preda, lo sfinito colosso, lo ghermirono, e spartito in brani, se lo fecero pasto opulento, che servisse per secoli a sbramare la loro fame.

Ecco quindi a un tratto chiamate da compaesani, fatti allora spada mercenaria della sfasciata Roma, movere dal fondo d' incognite contrade, innumerevoli orde di barbari, e con infinito fragor d'armi, irrompere sull'Impero, quali a piedi, quali a cavallo, quali sui cammelli, quali su'carri, tragittare i mari su fragili barche, e cacciar innanzi a sè colla spada le genti, e popolo rovesciar sopra popolo, siccome il turbine rovescia case, alberi e seminati.

Primo attraverso l'Italia si avanza Alarico alla testa dei Goti. Egli va e va, e invano un monaco si getta sul suo cammino e tenta arrestarlo. — « Quanto mi chiedi, il barbaro gli

» risponde, non è in poter mio, una forza misteriosa mi tra-
» scina a distruggere la superba Roma. »

Quindi Genserico capitano a'Vandali, che scorre l'Africa e muove verso Cartagine dove avean riparato gli avanzi della desolata Roma; Cartagine la meretrice del mare, ove gli uomini s'inghirlandano di fiori e folleggiano donnescamente adornati. Egli stringe d'assedio la città, e mentre il suo esercito scala le mura, i Cartaginesi, spensierati del pericolo, scendono a sollazzarsi nel circo.

Attila finalmente, il flagello di Dio, che come il Nettuno d'Omero, passeggia la terra in tre passi: Attila che sdegnando vasi d'oro e d'argento rapiti ai vinti, divora entro a deschi di legno le carni ancor sanguinenti. Egli, pari al vento del deserto, spazza dinanzi a sè città ed uomini: sicchè ogni giorno la terra rosseggia di sangue, ogni notte l'incendio fa rosseggiante il cielo. I fanciulli legati agli alberi vengono abbandonati vivi agli uccelli di rapina, le fanciulle stese sulla via, son fatte infame lastrico ai carri, i vecchi muoiono orrida morte, avvinghiati alla coda di furiosi cavalli. Cinquecento incenerite città segnano la striscia su cui il re degli Unni è passato. Il deserto si allarga dietro di lui, e l'erba stessa (egli medesimo lo ha detto), non nasce più su quel terreno che fu calpestato dal cavallo del barbaro re.

Poi quando scomparve la polvere sollevata dalla corsa di tanti eserciti, quando il fumo di tanti incendii si disperse nel cielo, quando l'occhio, in fine, potè alcuna cosa discernere fra il tramestìo di sì spaventosa ruina, vide popoli ringiovaniti che s'accalcavano intorno ad alcuni vecchi, venerandi per grave maestà, i quali teneano in una mano il Vangelo, la croce nell'altra. Questi vecchi erano i padri della Chiesa: — questi popoli erano gli avi nostri.

E l'arte, sotto la ispirazione di que' padri, dagli avi seguita, darà soggetto a parecchie delle mie lezioni del corso

Digitized by Google

venturo, a cui le altre terranno dietro sul medio evo e su quei tempi, i quali, correndo del rinascimento dell'arte sino a noi, soglionsi chiamare moderni.

BIBLIOGRAFIA.

P. S. Bartoli. — *Admiranda artis statuariae.* — (Norimberga 1680, in foglio).

Winckelmann. — *Storia dell'arte.* — (Edizione di Prato già citata).

Lanzi. — *Notizie della scultura degli antichi e de' varii suoi stili.* — (Fiesole, 1824).

Visconti. — *Il Museo Pio Clementino illustrato.* (Milano, 1820, otto volumi).

Sculture *del Palazzo della Villa Borghese.* — (Roma, 1796, tre vol.).

Clarac. — *Musée de sculpture.* (Parigi, 1826, in 8.vo, con tavole in 4.to).

Id. — *Description du Musée Royal des antiques du Louvre.* (Parigi, 1820, in 12.°).

Wiegmann. — *Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Tecnick.* — (Hannover, 1836, in 8.vo).

John. — *Die Malerei der Alten von ihrem Anfange bis auf die christliche Zeitrechnung.* (Berlino, 1836, in 8.vo).

De la Chasse. — *Raccolta di gemme antiche figurate, incise da P. S. Bartoli.* — (Roma, 1805, in 4.to, due vol.).

Gori. — *Thesaurus gemmarum antiquarum, etc.* — (Firenze, 1750, in fog., tre vol.).

Magnan. — *Miscellanea Numismatica, ecc.* — (Roma, 1772-74, in 8.vo, vol. quattro.)

FINE DELLA PARTE PRIMA.

Digitized by Google

SOMMARIO.

DELLE

LEZIONI CONTENUTE IN QUESTA PRIMA PARTE.

Prima Lezione. — *Della opportunità di trattare l'Estetica conveniente agli artisti collo svolgimento storico delle Arti. Del fine cui l'arte deve mirare e dei mezzi di conseguirlo.*

Quali sieno gli argomenti che provano doversi insegnare l'Estetica col mezzo della storia dell'arte. — Che cosa dovrebbe principalmente far conoscere una storia dell'arte diretta a speciale giovamento degli artisti. — Quali massime siano da fissarsi relativamente al bello dell'arte. — Quale sia l'essenza dell'arte. — Quale l'origine sua. — Se lo svolgimento dell'idea religiosa debba anche oggidì essere il precipuo scopo dell'arte. — Quali sieno le potenze dell'anima umana, che adesso debbono essere specialmente scosse dai prodotti dell'arte. — Quale sia lo scopo dell'arte oggidì. — Come i differenti rami dell'arte possano coi differenti lor mezzi raggiungere tale scopo. — Che cosa debba studiare principalmente l'architetto, che lo scultore, che il pittore. — Quale sia lo studio a cui ciascun artista dee con predilezione accudire. — Pag. 13.

Seconda Lezione. — *Del Simbolo e del Numero in generale, e dell'Arte indiana in particolare.*

A che mirasse l'arte presso gli Asiatici ed Africani antichi. — Quale idea gli antichi Asiatici ed Africani volessero manifestare coi loro tempii. — Chi dai predetti popoli venisse riguardato come architetto de' tempii. — Che cosa fosse veramente l'architettura sacra presso que' popoli. — Il tempio, considerato come immagine del mondo e delle leggi d'ordine da cui è governato, introduce nell'architettura sacra la dottrina del numero. — Quali fossero presso gli antichi le divinità simboliche rivelanti la dottrina del numero. — Perchè l'India debba tenersi il primo paese incivilito del mondo, e quindi quello ove l'arte avesse nascimento. — Quali sieno i caratteri della primitiva arte indiana. — Quali sieno i più

considerevoli monumenti della primitiva arte indiana. — Quale lo stile delle pagode. — Quale il carattere della scultura indiana. — Quali le più considerevoli rappresentazioni della scultura indiana. — Pag. 43.

Terza Lezione. — *Considerazioni sull'essenza della forma simbolica, sui mezzi della sua manifestazione e sulla convenienza, o no, di usarla oggidì nei prodotti artistici.*

Che cosa fosse il simbolo pei popoli primitivi. — Essenza del simbolo. — Quando cessi d'essere simbolo e diventi immagine. — Perchè il simbolo sia di sua natura equivoco. — Che cosa sia l'allegoria. — Quale il fine e la destinazione dell'allegoria. — Perchè l'allegoria riesca fredda. — Perchè fosse usata di preferenza nelle arti cristiane del medio evo. — Se l'allegoria ed il simbolo convengano o no nell'arte moderna. Se la pittura odierna possa far senza il simbolo e l'allegoria. — Perchè la scultura e l'architettura abbiano anche oggidì bisogno talvolta del simbolo. — Pag. 67.

Quarta Lezione. — *L'arte presso i Babilonesi, i Caldei, i Medi, gli Assirii, i Licii.*

Nell'arte babilonese v' hanno due epoche distinte. — Grandezza di Babilonia. — Residenza dei Monarchi. — Tempio di Belo. — Carattere e materiali dell'architettura babilonese. — Giardini pensili. — Arte plastica dei Babilonesi. — Rovine di Van. — Architettura meda. — Ecbatane. — Avanzi di Bi-Sutun e di Suster. — Architettura degli Assirii. — Ninive. — Scoperte del Botta e di Layard. — Arte persiana. — Perchè i Persiani non avessero tempii. — Rovine di Persepoli. — Figure simboliche trovate in esse. — Tombe persiane a Nachsi-Rustan. — Perchè l'arte asiatica foggiasse gli eroi in grandezza maggiore di quella tenuta pegli uomini comuni. Sepolcro di Ciro il grande. — L'arte greca in Persia. — Plastica de' Persiani. — Antichi sepolcri della Licia, che presentano il carattere dell'architettura in legno. — L'esempio forse più antico dell'arco acuto. — Pag. 83.

Quinta Lezione. — *Dell'arte cinese e di quella parte in ispecialità che ne trassero gli Europei, cioè i giardini ora detti inglesi.*

Immobilità dell'arte nella Cina. — Quale tipo si prefiggessero d'imitare i Cinesi colle loro architetture. — Quale ne sia il carattere degli ornamenti. — Perchè si mostrino poco durevoli. — Quali sieno i varii generi d'edificii eretti nella Cina. — In qual ramo dell'arte valessero meglio i Cinesi. — Loro giardini imitati dagl' inglesi. — Breve storia de' giardini. — Quale fosse il principio di

Kent nell' inventare i giardini pittoreschi. — Come sarebbe da porre in armonia l'abitazione col giardino che la circonda. — Quali sieno le principali norme ed avvertenze da eseguirsi nel formare un giardino inglese. — Pag. 105.

SESTA LEZIONE. *L'arte presso i Fenicii e gli Ebrei.*

Quale fosse il principale carattere dell'architettura fenicia. — Tempio di Venere a Cipro. La torre di Gozo. — Epoche principali del popolo ebreo. — Quale fosse il carattere della sua architettura. — Tabernacolo. — Il tempio di Salomone. — Gli architetti del medio evo tentarono d' imitarne la disposizione nelle lor chiese. — Errore degli architetti odierni e del cinquecento di valersi dell'architettura greco-romana per le chiese cristiane. — Palazzo di Salomone. — Tombe degli Ebrei. — Gli Ebrei valenti nei minuti lavori dell'ornamento. — I legami che gli Ebrei ebbero colla Fenicia, coll' Egitto e colla Persia, fanno presumere che le arti loro si improntassero del carattere proprio alle arti di queste tre regioni. — Pag. 125.

SETTIMA LEZIONE. — *Sul costume ebraico e sulle fonti a cui deve attingere l'artista per rinvenire i tipi convenienti all'antico Testamento.*

Quanto del costume ebraico ci abbia tramandato la storia. — Quale cosa sia necessaria principalmente rivelare coi soggetti biblici. — Che i Trecentisti e Raffaello fecero toccanti i soggetti biblici adottando i costumi tradizionali. — Perchè non sieno da approvarsi i pittori veneziani quando falsarono il costume sacro, mescolandolo al profano del loro tempo. — Quale sia il costume conveniente ai soggetti biblici. Nei soggetti storici conviene essere esattamente fedeli al costume tramandatoci dai monumenti e dalla storia. — Se tra i costumi odierni di Palestina che introdussero nei loro dipinti biblici alcuni moderni pittori, possa tenersi veramente l'ebraico antico. — Come sia necessario, per ben rappresentare i soggetti biblici, ricorrere alla fonti tradizionali. — Dei tipi sacri. — Se nella verità si possano rinvenire i tipi convenienti a Dio, ai Santi, ai Profeti, agli Apostoli. — In qual modo e perchè si debba prendere l'ispirazione dei soggetti biblici dai Trecentisti, senza per altro imitarli. — Pag. 155.

OTTAVA LEZIONE. — *L'architettura egiziana.*

Del popolo egiziano in generale. — Quante sorta di scrittura avessero gli Egizii. — In quanti periodi si possa dividere l'arte egizia. — De' materiali di cui si giovò l'architettura egiziana, e del carattere che, di conseguenza, essa vestì. — Quali sieno i prin-

Digitized by Google

cipali edifizii antichi rimastici in Egitto. — Come fossero distribuiti i tempii. — Cariatidi. — Obelischi. — Palazzi dei re. — Tombe. — Le Piramidi che cosa fossero. — Che fossero gl'ipogei. — Case egizie, come venissero distribuite. — Delle colonne, delle vôlte egizie. — Pag. 173.

Nona Lezione. — *La Statuaria e la Pittura presso gli Egizii.*

Quale uso facessero gli artisti egizii dei bassirilievi e delle statue. — Come foggiassero le statue sedute e quelle in piedi. — Quali proporzioni e forme usassero nello scolpire le statue. — Perchè fossero più valenti nello scolpire gli animali che non gli uomini. — *Coilanaglifi*, ovvero bassirilievi in incavo. — Lavori di terra cotta. — Lavori in metallo. — Vetri. — Intagli in legno. — Pittura egiziana da che fosse originata. — Differenti stili della plastica egizia. — Quale carattere avesse lo stile d'imitazione. — Monumenti principali di codesto stile. — Quando fosse usato in Roma. — Se all'arte odierna convenga valersi dei tipi egizii. — Pag. 195.

Decima Lezione. — *L'arte greca.*

Erronea opinione di molti storici intorno alla vera essenza della greca civiltà. — A che mirasse la civiltà greca. — Perchè le arti greche non possano venir adattate alla nostra maniera di vivere e all'indole dei nostri pensieri. — Come debba studiarsi e seguitarsi l'elemento regolatore dell'arte greca. — Epoca ebraica. — Epoca egineticа. — Epoca aurea. — Epoca della decadenza. — L'arte greca vien trasportata in Roma dopo la conquista di Mummio. — Se e come l'arte greca derivasse dall'antica egizia. — Epoca I.ª Che sieno veramente le costruzioni pelasgiche o ciclopee. — Acropoli. — Porte. — Case. — Tesori. — Tombe. — Quale fosse la plastica nel primo periodo dell'arte greca. — Simulacri. — Sculture in legno. — Famiglie di scultori. — Quali fossero i primi pittori greci. — Vasi detti etruschi di due sorta. — Pag. 215.

Undecima Lezione. — *Secondo periodo dell'arte greca dal* 580 *al* 450 *innanzi l'era nostra.*

Quando la plastica greca uscisse dall'infanzia. — Come e perchè l'architettura progredisse. — Quali fra gli ordini architettonici venissero perfezionati. — Principali tempii di questo periodo. — Tempio di Nettuno a Pesto. — Basilica di Pesto. — Tempio di Cerere. — Le tombe. — Tempii della Sicilia. — Perchè fosse usata nei monumenti greci la policromia. — Plastica di questo periodo, come e dove venisse specialmente adoperata. — Sculture principali di questa età. — Metope di Selinunte. — Statue d'Egina che

Digitized by Google

rappresentassero. — Loro stile. — Perchè le teste ne fossero quasi mostruose. — Altre sculture greche di questo periodo. — Altri rami d'arte allora coltivati in Grecia. — Vasi di terra cotta italo-greci. — Come si componessero ed a che servissero. — Pag. 239.

DUODECIMA LEZIONE. — *Terzo periodo dell'arte greca dal 450 al 336 innanzi G. C., cioè da Pericle ad Alessandro.*

Del tempio greco.

Quadro dei costumi e della civiltà d'Atene durante questo periodo. — Perfezione nelle proporzioni del tempio greco. — Quali sieno i più conservati di Atene. — Tempio di Teseo. — Tempio di Minerva detto il *Partenone*. — Tempio di Minerva Poliade. — Di Eretteo. — Pandrosio o tempio delle cariatidi. — Altri tempii di questo periodo in Grecia ed in Sicilia di cui rimangono avanzi. — Come venissero disposti i tempii nella Doride e nell'Attica. — Varia forma e denominazione de' tempii. — Del Peribolo. — Dell'Opistanoo. — Dell'Opistodomo. — Del tempio ipetro. — Suppellettili che ornavano le celle de' tempii. — A quali usi il tempio greco servisse oltre i sacri. — Confronto fra le dimensioni di alcuni tempii greci e quelle delle chiese cristiane più vaste. — Pag. 267.

DECIMATERZA LEZIONE. — *Seguito del terzo periodo dell'arte greca.*

Propilei, Piazze, Ginnasii, Teatri, Odei, Case greche.

Che cosa fossero i Propilei. — Di quali ci rimangano ancora reliquie. — Se i Propilei possano servire di utile esempio ad alcune fra le costruzioni moderne. — Delle Piazze greche. — De' Ginnasii. — Delle Palestre. — Degli stadii. — De' varii giochi esercitati nelle palestre e negli stadii. — Come comparissero gli atleti nei giochi e quale influenza esercitassero sull'arte. — Perchè adesso si rinvengano più difficilmente, che non nelle floride epoche della Grecia, uomini ben formati. — Minor bisogno che ha l'arte moderna in confronto della greca di valersi del bel nudo. — Del teatro greco e delle sue differenze dal romano. — Se la forma del teatro greco convenga a quella dell'odierno specialmente italiano. — Degli Odei. — Delle Case greche e della peculiare loro struttura. — Ragioni per cui la distribuzione loro non può convenire agli usi odierni. — Pag. 291.

DECIMAQUARTA LEZIONE. — *Seguito del terzo periodo dell'arte greca.*

Fidia.

Quali artisti facessero prosperare la plastica in Atene innanzi al sorgere di Fidia. — Di chi fosse allievo Fidia. — Quali fossero

Digitized by Google

le principali sue opere. — Della scultura *criso-elefantina*, e dei modi tecnici per usarla. Quali sieno le opere di scuola fidiaca che ancora si conservano. — Marmi del Partenone. — In che possano giovare all'artista odierno i marmi del Partenone, e quali ne siano i pregi. — Altre opere greche superstiti attribuite a Fidia. — Come Fidia sia giunto a formarsi sì grande. — Dell'esercizio della memoria e della importanza sua per l'artista. — Se sieno giuste o no le obbiezioni che i pittori *naturalisti* fanno a quelli che si aiutano assai colla memoria, nel condurre le opere loro. — Pag. 315.

DECIMAQUINTA LEZIONE. — *Seguito del terzo periodo dell'arte greca.*

Policleto, Naucida, Mirone, Callimaco, scultori.

Vicende della greca scultura dopo Fidia. — Di Policleto e del suo *Canone*. — De' varii sistemi adottati nell'antichità e nel cinquecento per fissare le proporzioni del corpo umano. — Quale innovazione Policleto portasse nella statuaria. — Di Naucida e di Mirone. — Callimaco, se inventore del capitello corintio. — In qual modo conducessero i capitelli corinti i Greci ed i Romani. — Considerazioni sulle origini e sullo scopo dell'ornato architettonico. — Pag. 339.

DECIMASESTA LEZIONE. — *Seguito del terzo periodo dell'arte greca.*

Scopa, Prassitele, Lisippo, statuarii; e la pittura nel terzo periodo dell'arte greca.

Quali maniere seguitassero Scopa e Prassitele. — Delle statue de' Niobidi a Firenze. — Di Prassitele e delle sue opere. — La Venere di Milo. — Di Lisippo e delle sue opere. — La pittura in questo periodo. — Su quali massime ella fosse condotta. — A quale scopo mirasse. — Differenza fra lo scopo della pittura antica e quello della moderna. — Pag. 359.

DECIMASETTIMA LEZIONE. — *Cenni sulla pittura all'encausto degli antichi posta a confronto con quella usata dai moderni.*

I tre metodi dell'encausto esposti da Plinio. — Metodo del Requeno. — Opinione di Lorgna sulla *cera punica*. — Ricetta di un codice bisantino del XIII secolo. — Metodi del Fabroni e del Branchi per isciogliere la cera in olio fisso. — Metodi varii usati nel medio evo. Della *Zopissa*. — Metodo del Montabert. — Modo da lui suggerito per preparare i colori. — Esame delle sostanze resinose che meglio giovano a solvente della cera. Metodo del Fern-

bach per ottenere il glutine da incorporare alla cera e ai colori. — Avvertenze tecniche nel dipingere. — Dell'uso del caldanino. — Vantaggi e scapiti dell'encausto sulla pittura a fresco e ad olio. — Pag. 377.

Decimaottava Lezione. — *Quarto periodo dell'arte greca, da Alessandro fino alla distruzione di Corinto, cioè dal* 336 *al* 146 *innanzi l'era nostra.*

L' Architettura.

L'architettura perde di sua pristina purezza e mira alle pompe dell'Asia. — Sepolcri della Grecia e dell'Asia Minore. — Monumenti onorarii di Lisicrate, di Trasillo, di Andronico Cirreste in Atene. — Caratteri essenziali de' varii stili nella greca architettura. — Esame dell'origine attribuita dagli scrittori all'architettura greca. Se possa applicarsi l'architettura greca agli usi odierni, e in quali casi convenga eccettuarla od ammetterla. — Pag. 401.

Decimanona Lezione. — *La Plastica nel quarto periodo dell'arte greca.*

Scuola di Rodi. — Quali siano i pregi del gruppo detto di Laocoonte. — Gruppo detto il Toro Farnese. — Il Gladiatore combattente. — Il Gladiatore moribondo. — L'Ermafrodito, copia del bronzo di Policle. — La Venere de' Medici, opera di Cleomene figlio di Apollodoro, paragonata alla Venere di Canova. — L'Antinoo. — Il Meleagro. — L'Apollo di Belvedere. — Altre statue di questo periodo. — Quali pregi abbiano le statue iconiche. — Il Menandro ed il Posidippo del Museo Vaticano. — Il Zenone del Museo Pio Clementino. — L'Oratore del Museo di Napoli. — Se giovi o no portare lo studio sopra le statue sunnominate, e quali conseguenze sieno per derivarne all'artista. — Conquistata la Grecia dai Romani, gli statuarii greci si portano ad operare in Roma. — Pag. 431.

Ventesima Lezione. — *Considerazioni sulle basi regolatrici della greca statuaria, sul modo come debba ora procedersi nello studio dell'antico, e sull'ideale conveniente all'arte moderna.*

Quale sia l'elemento dell'ideale nella scultura greca. — Del carattere congiunto all'idealità. — Tendenze dell'ideale greco alla bellezza esteriore. — L'ideale greco conveniente all'arte antica, ma non alla moderna, anche secondo la opinione di Hegel e della sua scuola. — Quali sieno le ipotesi storiche sull'ideale delle statue greche. — Se lo studio delle teste de' marmi greci possa giovare agli artisti odierni. — Quale danno ne venga dal copiare prima i nudi

delle statue greche, che non quelli della natura. — Quali fossero gli esemplari degli statuarii greci. — Che i tipi convenienti all'arte moderna non possono trovarsi nei monumenti della scultura greca. — Quale sia l'ideale acconcio all'arte moderna. — Come debba operar l'artista per trovare questo ideale. — Corollarii che discendono da tali premesse. — Pag. 455.

VIGESIMAPRIMA LEZIONE. — *L'arte etrusca.*

Origine e storia degli Etruschi. — Costruzioni ciclopee. — Avanzi di costrutture etrusche in Roma. — Del tempio tuscanico. — Dell'ordine tuscanico. — Se gli Etruschi conoscessero gli altri ordini. — Sepolcri etruschi a Tarquinia, a Vulci, a Cere, ad Axia, a Norchia, a Bomarzo, a Perugia. — La plastica presso gli Etruschi. — Bronzi celebri. — Terre cotte. — Oreficeria. — Pittura degli Etruschi. — Rappresentazioni sacre sui vasi fittili. — Pitture murali nelle tombe di Corneto e di Veja. — Quale utilità possa portare all'artista lo studio delle figure delineate sui vasi fittili italo-greci. — Pag. 481.

VIGESIMASECONDA LEZIONE. — *L'architettura romana dall'epoche repubblicane fino a Vespasiano, cioè dal* 514 *avanti G. C. fino al* 70 *dell' Era.*

Da dove venisse la primitiva architettura di Roma. — Quale fosse l'elemento fondamentale dell'architettura romana nel suo sviluppo. — Vantaggi che ne vennero alle costrutture dall'uso della volta e dell'arco. — Principali avanzi di edifizii romani, appartenenti all'epoca repubblicana. — Carattere dell'architettura romana nell'età d'Augusto. — Suo carattere sotto gl'imperatori che ad Augusto succedettero. — Edifizii principali alzati da Tiberio a Vespasiano, di cui rimangono reliquie. — Degli anfiteatri e dei combattimenti dei gladiatori che vi si eseguivano. — Pag. 507.

VIGESIMATERZA LEZIONE. — *L'architettura romana da Tito fino a Costantino, cioè dal* 70 *dell' Era sino al* 323.

Principali edifizii alzati durante l'impero di Tito — di Domiziano — di Nerva — di Trajano — di Adriano — di Antonino Pio — di Marco Aurelio — di Settimio Severo — di Caracalla — di Aureliano — di Diocleziano. — Mutamento portato all'architettura durante il regnare di quest'ultimo imperatore. — Decadimento totale d'essa sotto lo scettro di Masenzio e di Costantino. — Quale differenza ci fosse fra le costruzioni private e le pubbliche di Roma. — Confronto fra l'architettura greca e la romana. — La solidità, supremo scopo dell'architettura romana. — Pag. 535.

Digitized by Google

VIGESIMAQUARTA LEZIONE. — *L'architettura dei Romani considerata nelle sue relazioni cogli usi di quel popolo, e nelle sue applicazioni ai moderni.*

Edificii privati. — Case. — Giardini. — Ville. — Quanto, foggiando tali costrutture sulle norme romane, possano essere applicabili ai nostri usi. — *Edificii religiosi.* — Il tempio. — Indole della religione dei Romani. — Opportunità della forma del tempio da essi adottata. — Inopportunità agli usi nostri. — *Edificii onorarii.* — Sepolcri. — Archi di trionfo. — Se non fosse meglio abbandonare nei sepolcri odierni la forma romana per adottare la gotica. — *Edificii di utilità pubblica.* — I fori. — Le basiliche. — *Edificii di diletto pubblico.* — Terme. — Teatri. — Anfiteatri. — Circhi. — Se e quanto tali costrutture possano adattarsi alle costumanze odierne. — Pregi principali dell'architettura romana che bisogna far prevalere anche in quelle d'altro stile. — Pag. 563.

VIGESIMAQUINTA LEZIONE.

A che i Romani destinassero principalmente la scoltura. — Quando fiorisse la scoltura iconica o de' ritratti. — Quali soggetti venissero trattati nei bassi rilievi infissi a fabbriche. — Quali in quelli dei sarcofagi. — Principali opere rimasteci della statuaria romana che ne manifestano il merito ed il carattere. — Gemme e monete presso i Romani. — Quando la pittura cominciasse ad essere coltivata in Roma. — Resti di antichi dipinti a Roma, ad Ercolano e a Pompei e carattere loro. — Modi tecnici coi quali è a presumersi venissero coloriti sulle pareti. — Pitture grottesche e satiriche. — Del mosaico da Claudio fino a Costantino. — Il mosaico deve considerarsi come l'anello di congiunzione fra l'arte antica e quella del medio evo. — Pag. 597.

9995477

Digitized by Google

ERRATA				CORRIGE
Pag.	17	lin.	23 ; e deli'antico nè ben	, e deli' antico nè men
»	18	»	5 enei vasi	e nei vasi
»	152	»	26 Esdra	Erode
»	275	»	16 panatanaiche	panatenaiche
»	ivi	»	25 deposta nel Museo di Parigi, vidi ec.	deposta nel Museo di Londra, e di cui vidi a Parigi una plastica, ammirai molta eleganza di parti che appena appena mi sembra raggiunta dalle migliori statue veramente greche che ancora ci rimangono.
»	311	»	1 ie	che
»	312	»	29 Genell.	Genelii
»	ivi	»	ivi *aus*	*der*
»	328	»	18 Tiech	Tieck
»	377	»	3 de'	dai
»	389	»	2 essenzlaie	essenziali
»	ivi	»	3 sarebbi	sarebbe
»	395	»	34 Rattmann	Rottmann
»	396	»	1 Hintelsperger	Hiltensperger
»	397	»	11 Fernback	Fernbach
»	398	»	1 cinquecenntisti	cinquecentisti
»	399	»	1 Malerai	Malerei
»	411	»	9 i tra	i tre
»	431	»	9 citta	città
»	432	»	26 trrppo	troppo
»	436	»	32 ehe	che
»	437	»	11 Tordwaldsen	Thordwaldsen
»	448	»	18 dalla destra	della destra
»	453	»	7 Dattilioteca	Dattiloteca
»	470	»	18 Baungarten	Baumgarten
»	473	»	32 εἰϑα	εἰϑω

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Google